A Musica no Brasil

Desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica

A Musica

No Brasil

Desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica

POR

Guilherme Theodoro Pereira de Mello

Professor de Musica

BAHIA
TYPOGRAPHIA DE S. JOAQUIM
Rua do Arsenal de Guerra

1908

Ao Leitor

NÃO fiz este modesto trabalho com a vaidade estulta de vos dar uma historia completa da Musica no Brasil; para isto ser-me-iam necessarios grandes capitaes, para, pessoalmente em cada Estado, poder cavar nas diversas phases dos tempos coloniaes, do primeiro e segundo imperio e agora da Republica, todos os factos interessantes do dominio da Musica, ao em vez d'isso tive de me resignar ao cabedal, aliás apreciavel, que sobre o assumpto me forneceram o Instituto Geographico e Historico da Bahia e o Gabinete Portuguez de Leitura; e sim o fiz com o desejo ardente de mostrar-vos com provas exhuberantes, de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a Musica no Brasil tem feição caracteristica e inteiramente nacional.

Se por accaso este meu livro merecer a vossa acceitação e tiverdes para com elle certa somma de benevolencia, peço-vos que leveis

d'essa vossa generosidade um tanto á conta dos Drs. Americo Barreira, Julio Barbuda e Luiz Novaes a cujo auxilio muito devo os incentivos que me animaram a esta publicação e aos quaes aproveito a opportunidade de apresentar as homenagens de meu reconhecimento.

E' opportuno aqui testemunhar ao **Collegio dos Orphãos de S. Joaquim** *a minha sincera gratidão pelo relevante serviço que me fez na publicação d'esta obra, proporcionando-me a par de nitidez artistica o delicado trabalho dos* **clichés**, *caprichosamente feitos por um orphão da casa, que desde já revela grande talento e que suppriu a falta de typos apropriados a esta publicação.*

Guilherme Mello.

A MUSICA NO BRASIL

PRELIMINAR

A apreciação analytica da obra musical nos mostra quão differentemente tem sido diffundido no globo o sentimento da musica, tanto pelos individuos como pelos povos.

E' elle incontestavelmente uma resultante da constituição psychica do individuo, bem como da idiosyncrasia da raça a que pertence.

O estudo d'este sentimento é, pois, filiado ao das raças dos povos, de que é inseparavel.

Por conseguinte, para achar-se a pedra fundamental da arte musical em um paiz, basta consultarem-se suas lendas e a influencia dos povos que contribuiram para a constituição de sua nacionalidade.

Por este principio é que, estudando-se o estylo caracteristico da musica popular brasileira, a modinha, o lundú e a tyranna, vê-se que ella se constituiu da

fusão do elemento indigena com o portuguez, o africano e o hespanhol.

O hollandez, a cujo dominio o Brasil esteve em parte sujeito durante algum tempo, nada influiu em nossa musica, porque, sendo um povo aventureiro, cuidou mais das fortificações do que das bellas-artes; posto que, na epoca percorrida em Pernambuco pelo governo do conde de Nassau, as artes floresceram admiravelmente e até não foi descurada a instrucção popular.

Ha dous modos, diz Edmond Scherer, de escrever a historia artistica ou literaria de um povo: « pender para as considerações geraes, referir os effeitos ás causas, distinguir, classificar; ou então tomar por alvo este mundo de artistas e escriptores do meio que tão grandes cousas produziu, procurar surprehender estes homens em sua vida de todo dia, desenhar-lhes a physionomia e recolher as picantes anecdotas a seu respeito ».

Foi pois na observancia d'estes modos que procurei achar as leis ethnicas que presidiram á formação do genio, do espirito e do caracter do povo brasileiro e de sua musica, bem como ainda de sua ethnologia; isto é, como o povo portuguez sob a influencia do clima americano e em contacto com o indio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito.

Diversas foram as influencias que concorreram em cada periodo de seu desenvolvimento para a formação do cunho original ou typico da musica popular brasileira: influencia indigena, influencia jesuitica, que

constituem o periodo de formação; influencia portugueza, influencia africana, influencia hespanhola, que constituem o periodo de caracterisação; influencia bragantina, que constitue o periodo de desenvolvimento; influencia dos pseudo-maestros italianos, periodo de degradação; influencia republicana, periodo de nativismo.

CAPITULO I

Influencia indigena

Os indigenas não só tinham musicas de dansa, como musicas de guerra, com que festejavam os feitos gloriosos de seus caciques, a par de muitos outros: religiosos, elegiacos, bucolicos, etc.

Attestam-nos isso os primeiros missionarios que vieram ao Brasil, os quaes se admiravam da facilidade prodigiosa com que os indigenas aprenderam os canticos de egreja que elles lhes ensinavam.

Todos os escriptores do seculo XVI, referindo-se á predilecção dos selvagens pela musica, e especialmente pelo canto, dizem: « Eram em geral os aborigenes grandes musicos e amigos de bailar, principalmente os tamoyos do Rio de Janeiro, que eram grandes compositores de canticos de improviso ».

Igual predilecção demonstravam tambem os tupinambás, que bailavam todos num rhythmo uniforme, monotono, durante 24 horas consecutivas, por occasião de se embriagarem com os vinhos que fabricavam, quando immolavam, em meio de crueis cerimonias, os prisioneiros feitos na guerra.

Gabriel Soares, no seu *Roteiro do Brasil*, declara tambem que: « os tupinambás se presavam de grandes musicos; e ao seu modo cantavam com soffrivel tom, que tinham boas vozes, porém todos cantavam a unisono ».

Fernão Cardim, confirmando o que diz Gabriel Soares, na sua *Narrativa epistolar de uma viagem ao Brasil,* diz mais: «Eram entre os selvagens tão estimados os cantores de ambos os sexos que se por acaso tomavam nas ciladas um contrario «*bom cantor e inventor de trovas*» poupavam-lhe a vida, calando o seu imperioso appetite de antropophagos.»

Jean de Lery, em seu livro «*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*» nos legou tambem alguns especimens de musica indigena, que elle proprio notou em figuras quadradas, segundo o systema de notação usado naquella epoca, seculo XVI.

Lery, a quem por isto muito deve a musica brasileira, foi tambem um grande enthusiasta do nosso paiz. Prova-nos isto o seguinte trecho extrahido do livro supra citado.

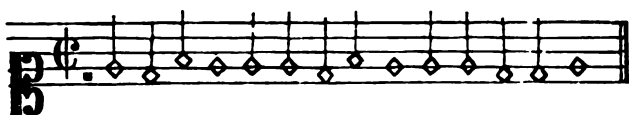
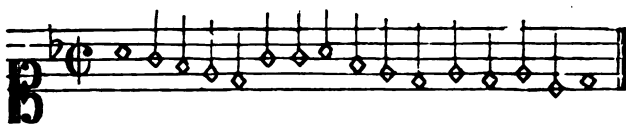
« *Parquoy, toutes les fois que l'image de ce nouveau monde, que Dieu m'a fait voir, se represente devant mes yeux, et que ce considere la serenité de l'ayr, la diversité des animaux, la varieté des oyseaux, la beauté des arbres et des plantes, l'excellence des fruits, et brief en general les richesses dont cette terre du Bresil est decorée, incontinent cette exclamation du prophete au preaume 104 me revient en memoire:*

« *O' Seigneur Dieu, que tes œuvres divers*
Sont merveilleux par le monde univers:
O' que tu as tout fait par grande sagesse!
Bref, la terre est pleine de ta largesse. »

Lery, viera ao Brasil com dous ministros protestantes e muitos outros sectarios no anno de 1556,

a chamado de Charles Durand Willegagnon, cavalleiro de Malta e vice-almirante de Bretanha, para formar uma colonia protestante sob a protecção do almirante Colligni.

Sendo mal succedido nessa empreza, elle volta para França, onde publica o seu livro.

Damos dous dos especimens publicados por Lery para satisfazer a curiosidade do leitor.

O primeiro d'estes trechos representa uma canção fauniana, que celebra a belleza da ave amarella: *Canide ioune* — ave amarella; o segundo, porém, é uma canção elegiaca, que elles denominavam *sabath*, e a qual Lery diz ter ouvido cantarem, e a cujo rhythmo dansarem, durante o longo espaço de duas horas, cerca de seiscentos homens, e que, attendendo á falta de conhecimentos musicaes dos indios, não pensou que elles cantassem tão bem afinados e com tanta arte a ponto de lhe produzir arrebatamento.

Que Lery se deixasse arrebatar pela execução d'esses trechos e guardasse d'essa audição as impres-

sões mais agradaveis era muito natural porque elle estava em seu tempo. Ja não dirá assim o artista moderno que, tendo acompanhado passo a passo a evolução da musica, desde a *monodia* antiga até a *melodia* dos grandes seculos italianos e trobadorescos, desde o canto-chão gregoriano e cisteriano até o ratisboniano e benedictino, desde a polyphonia da edade media até a symphonia e o drama moderno, só reconhece nestas composições seu valor historico.

Estudemos agora o estado da musica no seculo XVI e sua influencia sobre o sentimento humano, para podermos avaliar a musica dos indios.

A musica foi de todas as artes a que mais tarde attingiu seu apogêu, não obstante ter sido desde os tempos mais remotos a companheira inseparavel do homem na paz, na guerra, no lar, na dansa, no trabalho, no theatro, etc.

Houve tempo em que, quando um homem não sabia cantar e tanger uma lyra ou harpa, era considerado sem educação e indigno da sociedade.

Themistocles, o celebre general grego, tendo recusado em uma festa tocar uma harpa que se lhe apresentou, deu má prova de si e foi considerado um homem sem educação.

Essa morosidade no desenvolvimento da musica, se bem que fosse esta arte sempre tida na mais alta consideração entre os antigos, foi devida a que ella sendo de todas as artes a mais sociologica, e a linguagem mais leal do sentimento humano, não podia se desenvolver, desde quando até bem poucos seculos a humanidade jazia abatida sob o jugo do servilismo.

O poder e a influencia da musica sobre os homens tem sido mais de uma vez confirmados pelos philosophos e metaphysicos mais notaveis.

Schopenhauer diz: «A musica nos faz penetrar até o fundo occulto do sentimento expresso pelas palavras ou da acção representada pela opera; revela a natureza propria e verdadeira; nos descobre mesmo a alma dos acontecimentos e dos factos.

O grande idealista Carlyle, definindo em metaphysica o pensamento musical, diz: Um pensamento falado por um espirito que penetrou no coração o mais intimo da cousa, que descobriu o mais profundo mysterio, a melodia que jaz occulta em si, a interior harmonia de coherencia que é sua alma.»

O mesmo não poderá dizer-se do precóce desenvolvimento das mais artes, muito principalmente da architectura, esculptura e pintura, que copiando a natureza bem cedo se elevaram a seu apogêu.

Por maior musicista que seja a natureza ella será sempre menos musico do que architecto, esculptor e pintor.

Victor Cherbuliez, estudando a arte e a natureza disse: «A natureza é um grande architecto, suas construcções se nos impõem ou nos encantam pela belleza, pela variedade de suas linhas curvas, rectas, horisontaes, perpendiculares, obliquas, que continuas ou quebradas, sevéra ou mollemente ondulosas, despertam alternativamente em nosso espirito a idéa de um esforço gigantesco e de uma audacia heroica.

Da architectura natural o architecto só faz reproduzir os espectaculos que lhe proporciona a natureza.

Elle imita as vastas planicies do mar por longas linhas horisontaes, os rochedos escarpados por torres, a abobada celeste por cupolas, as florestas por uma vegetação de columnas, suas perspectivas por galerias e corredores.

A natureza é um grande esculptor, e os Phydias bem como os Miguel Angelos só se gabaram de ter fixado no marmore e reduzido á fórma pura a carne viva e submissa que a mão divina modelou.

A natureza é um prodigioso desenhista e um incomparavel colorista. Ella fez o céo e suas nuvens; ella fez a terra, seus rochedos, suas arvores, suas flores seus colibris e seus pavões. É ella quem dá ás primaveras os seus verdes, que doura os outomnos e embranquece o inverno.

A natureza que se offerece por modelo ao architecto, ao estatuario e ao pintor, se dá e se presta muito menos ao musico. Ha mais architectura nas columnas das florestas, mais esculptura na fronte das montanhas, pintura sobre as azas do beija-flor, do que musica nos *trillos* dos rouxinoes, no echo das cavernas ou no murmurio dos bosques.»

Eis porque, acompanhando-se a evolução da musica atravez dos seculos e apreciando-se o caracter da musica dos indigenas transmittida por Lery, vê-se quanto ella se acha impregnada de sentimentos barbaros e selvagens, terminando quasi sempre por interjeições supersticiosas e cabalisticas, taes como:

Hé, he, he, he, he

Hé, he, hua, He, he, hua

Heura, Heura, Heura, ouech.

E isto não nos deve causar grande admiração, desde quando ainda hoje mesmo se encontram vestigios d'este canibalismo hediondo e crenças supersticiosas entre o populacho creoulo que ainda não se depurou e em cujas veias corre ainda o sangue inculto do africano.

O que são os candomblés senão uma copia fiel e authentica dos *sabaths* dos indigenas?

Se não é uma cópia pelo menos é a primeira manifestação musical nos povos barbaros.

Nelles evocam-se espiritos, consultam-se oraculos de amor ou de odio, de paz ou de guerra, de bem ou de mal, como faziam os caraibas indigenas.

Nelles dansam seus adeptos sob o rhythmo do maracá, do batuque ou do chocalho. O *pae do terreiro* na sua qualidade de chefe do fetiche, á imitação dos antigos tamoyos, coberto tambem com um manto caracteristico, ordinariamente uma camisola branca, depois de distribuir um certo numero de cortezias, com um olhar abstracto dá começo á saudação, gesticulando e pronunciando phrases cabalisticas.

Logo após todos respondem á saudação, entoando um canto cerimonial, até que a *mãe pequena*, segunda autoridade do fetiche, sae e vae despachar os espiritos máus, dando-lhes um presente para que não venham perturbar a funcção. Feito isto, comprimenta-se os

espiritos bons e começa o samba. O *despacho* é a comida que se leva aos espiritos máus.

Toda funcção africana baseia-se no espiritismo, e consta de sambas em que as raparigas dansam sapateando com regularidade e mexendo com os braços e o tronco ao som de suas cantilenas e de seus instrumentos, até que uma d'ellas completamente extenuada pelas gesticulações e rodopios velozes, que tambem fazem parte do acto, cae inteiramente sem sentidos. Ao que elles dizem : *chegou o santo de fulana de tal.*

Do mesmo modo que cada espirita tem um espirito protector que o acompanha e o livra dos espiritos máus, cada fetichista tem um supposto santo na cabeça que não o deixa nunca.

Estes santos que são de duas classes, baptisados e pagãos, não gosam das mesmas regalias na funcção: os baptisados falam, os pagãos chegam, dansam mas conservam-se mudos.

Para que não haja incommodo, á proporção que se divertem vão tambem dando comida aos espiritos máus. Apesar d'esta cautela, quando no correr do divertimento apparece um desgosto qualquer, attribuem a que a comida dos espiritos máus não chegou; é preciso augmental-a, o descontentamento é um reclamo. O *olhador* justifica a necessidade dos máus e lá vae mais comida.

O mesmo se dava entre os indigenas, por occasião da benção dos *caraibebês* e da festa do *cauim*, na qual eram sacrificados os prisioneiros.

De tres em tres annos os *caraibebês* sahiam de suas tapéras para abençoar as tabas e dar aos guer-

reiros o espirito da força. Por esta occasião todos se preparavam para receber condignamente os ministros de *Tupan*. Acceiavam-se as *ocas* ou *tujupares* dos quaes separavam-se dous: um, o maior, para as mulheres e creanças, e outro, o menor, para os sacerdotes.

A ceremonia da benção, que era feita por mais de quinhentos guerreiros, vistosa e festivamente adornados de plumas e cocáres, começava por dansas e cantos sagrados.

A dansa compunha-se de diversos circulos organisados pelos *caraibebês*, dentro dos quaes elles se collocavam em numero de tres ou quatro, empunhando cada um o seu *maracá*.

Feito isto, os indigenas curvados para a frente, com a mão direita sobre as cadeiras, o braço e a mão esquerda pendentes, cantavam e dansavam ao mesmo tempo movendo o pé e a perna direita.

O canto, que principiava em voz baixa e soturna como a dos padres que rezam o *memento*, terminava por gritos e exclamações cabalisticas. As mulheres e os meninos, não podendo tomar parte na dansa, contentavam-se em repetir as mesmas exclamações, fazendo um côro de dissonantes vozes.

Durante esse tempo os *caraibebês* avançando e recuando a compasso, incensavam os seus guerreiros com a fumaça dos seus cachimbos, repetindo a cada um delles estas palavras: «Recebei o espirito da força para que possaes subjugar os vossos inimigos.»

Depois lançavam as mais terriveis imprecações

contra seus inimigos, cujos despojos julgavam de antemão possuir.

Carregados de presentes voltavam os *caraibebês* aos seus tujupares e durante tres annos as tabas reputavam-se abençoadas.

Durante esse tempo promoviam muitas festas em que bailavam e dansavam ao ar livre. Para isso elles mesmos fabricavam os seus instrumentos, gaitas, tambores, etc., de cannas, cipós ôcos, ou de qualquer outra madeira que largasse facilmente o amago.

Uma das suas gaitas muito usadas era uma especie de flauta, a que chamavam o *páu que ronca*. Esta flauta compunha-se de tres buracos, dous na parte superior e um na inferior, e ordinariamente o mesmo que a tocava batia com a mão no tamboril, d'onde a sua denominação.

Muitos tocavam-na com perfeição, e, ajustando as pancadas do tamboril ao som da flauta, bailavam junctamente acompasso, de tal modo que podiam competir com os mais destros e finos gaiteiros europeus. Nem era necessario que ninguem os ajudasse, porque o mesmo, com a mão esquerda e dedos, sustentava, tocava e florèava na gaita, e debaixo do braço pendurando o tamboril, com a mão direita o ia batendo e tocando. A maior parte das suas gaitas mais afamadas eram de tabocas; havia uma chamada *toré* do comprimento de 6 a 7 palmos, e tão grossa que podia servir de boa tranca aos mariólas. Os flautistas, para poderem animar tal almanjarra, precisavam de ser grandes beberrões, e por isso só a tocavam nas suas borracheiras.

Essas gaitas e tambores constituiam tambem uma parte da herança que deixavam aos filhos de par com alguns pennachos das mais lindas pennas de passaros que matavam. Com essas pennas uns teciam vistosas grinaldas com que se ornavam, collocando-as na cabeça e outros faziam cingulos, com os quaes cingindo a cintura, arremedavam bastante os atafaes furtacôres dos almocreves; ou ao menos tinham com elles alguma semelhança. Esses jaezes eram gala e ornato dedicado ás suas maiores festas e solemnes apparatos. Ainda hoje os costumes musicaes dos nossos aborigenes conservam-se intactos no restante das tabas existentes nas selvas do nosso paiz.

O padre Claro Monteiro do Amaral, em sua *Memoria sobre usos e costumes de indios guaranys, cainás e botocudos*, publicada no volume 63, parte 2.ª, da *Revista do Instituto Historico do Rio de Janeiro*, nos attesta isto por observação visual.

INSTRUMENTOS INDIGENAS

Com relação aos instrumentos musicaes empregados pelos indigenas, a maior parte d'elles, que tinham mais de um nome segundo a tribu em que eram empregados, constava de buzinas, flautas, cornetas e de muitos outros de percussão, feitos de buzios, taquara, cabaças e madeiras ôcas.

Entre outros contam-se: o *Memby-chué*, a que os paraenses e peruanos chamavam *Guena;* tinha a forma de uma flauta dupla; a *Cangoera*, especie tambem de flauta feita dos ossos dos mais celebres

guerreiros finados; o *Uatapú*, buzina cujo som tinha a virtude de attrahir os peixes; a *Inubia* ou *Enubia*, o *Memby-tarará*, o *Pemy* e o *Mimi*, eram tambem buzinas de guerra; o *Toré* ou *Boré* era uma trombeta feita de bambú ou tacuara muito usada no Ceará; o *Tori* dos parinstintins, indigenas que vivem entre os rios Madeira e Tapajóz, no Pará, era tambem uma buzina composta de um porongo, ou cabaça, tendo na extremidade inferior um orificio e na superior um tubo de canna ajustado convenientemente com embocadura de flageolet; o *Mimê*, dos Guaja-jarás no Maranhão era ainda uma especie de buzina feita com duas peças de Massarandiba ajustadas com o leite ou risina da mesma arvore. Os Mundurucús, a tribu mais guerreira do valle do Amazonas, usavam tambem na festa de recompensas aos seus heróes, uma trombeta recta de madeira, com tubo conico terminando por uma especie de campana muito semelhante a da clarineta, que denominavam *Oufuá*.

Entre os instrumentos de percusão contam-se os seguintes: o *Colecá*, especie de sceptro com guisos no centro da haste; o *Curugú*, instrumento de dimensões enormes cujo som era medonho e lugubre; o *Maracá* ou *Caracaxá*, era um chocalho feito de cabaça com pedrinhas dentro á imitação do chocalho do cascavel, de que elle recebeu o nome; finalmente o *Curuqui*, e o *Wapy* ou *Watapy*, tambores feitos de um tronco de madeira leve e ôco.

Eis aqui o que era a musica indigena por occasião da descoberta do Brasil.

Influencia jesuitica

Com a vinda dos missionarios introduziram-se entre os indigenas novos especimens musicaes, os quaes, se amalgamando com os novos sentimentos de religião, levaram de vencida os cantares cabalisticos.

Estavamos no seculo XVI, quando sob o impulso da imprensa a razão humana adquire grande prestigio; os espiritos abatidos durante tantos seculos sob o jugo da autoridade, dispertam de seu longo torpor, e a liberdade do pensamento representa a maior conquista da evolução literaria.

Desde então a arte musical, quebrando a trava que lhe impedia o desenvolvimento, liberta a musica profana da religiosa.

De um lado os trovadores, abandonando a monodia antiga e desenxabida da edade média, cream sua melodia bella e attrahente, do outro lado a religião, dividida em tres partes, dá novos impulsos á musica tornando-a mais digna de seus ritos.

Palestrina, chefiando a escola da egreja romana, reforma o canto-chão, sujeitando-o ás leis do contraponto e das fugas; Walther, de mão dada com Luthero, funda a escola allemã, baseada sobre os côraes; Clement Marot, acompanhando Calvino, funda a escola dos psalmistas.

Era a luta da fé pelos effeitos beneficos e attrahentes da musica sobre o culto divino.

Cada qual, disputando a melhoria de sua musica, impunha aos fieis os seus cantares.

Educados n'esta luta foi que vieram ao Brasil os

primeiros missionarios jesuitas, destacando-se entre elles o padre Navarro, o primeiro que traduziu para a lingua tupy os canticos e hymnos religiosos da egreja romana, e os padres Nobrega, Anchieta e Alvaro Lobo, que, testemunhando nos exemplos de Navarro o poder da musica sobre os indigenas, nunca deixaram de se acompanhar em suas missões por um grupo de creanças domesticadas, as quaes, quando elles se approximavam de alguma aldeia selvagem, mandavam adiante com crucifixos na mão, cantando ladainhas e bemditos.

Os indigenas, maravilhados pela novidade do espectaculo e arrebatados pelos accentos da musica, acompanhavam os padres até a aldeia dos catechumenos, á semelhança do que ainda hoje fazem os meninos e a rapaziada vadia ao ouvirem uma banda de musica na rua.

O padre Fernão Cardim, que aqui esteve de 1583 a 1590, descrevendo algumas aldeias de indigenas catechisados nos diz: «Em todas estas aldeias ha escolas de contar, cantar e tanger; tudo tomam bem e ha ja muitos que tangem frautas, violas, cravo, e officiam missas em canto de orgão, cousa que os paes estimam muito.»

Não póde, portanto haver duvida de que a escola de musica religiosa, ainda hoje empregada no Brasil, amoldada ao estylo da musica italiana, foi importada exclusivamente pelos jesuitas.

Accrescentando-se mais a circumstancia de que na esquadra em que vieram Pedro Alvares Cabral e fr. Henrique de Coimbra, vieram tambem, como seus

auxiliares, fr. Pedro Netto, corista de ordens sacras e fr. Maffeo, sacerdote, organista e musico, que com esta arte exerceu grande influencia no espirito dos aborigenes por occasião da primeira missa celebrada no Brasil «havendo experiencia certa de que o demonio tambem se afugenta com as suavidades das harmonias.»

Theophilo Braga, a mais alta capacidade literaria entre os portuguezes contemporaneos, em sua «*Historia de literatura portugueza*» «*Escola de Gil Vicente*» diz: Os jesuitas que no seculo XVI fizeram consistir a sua actividade no *ensino* e na *missão*, adoptaram o drama literario para os divertimentos escolares, e os autos hieraticos para a catechese e propaganda religiosa. A' imitação dos franciscanos apoderaram-se das formas vicentinas para tornarem mais concreta a sua doutrinação.

Foi, principalmente no Brasil, que empregaram com mais vigor este meio de conversão, distinguindo-se como autores de autos os padres Manoel da Nobrega, José Anchieta e Alvaro Lobo. A's vezes misturavam as duas linguas, a portugueza e a indigena visando a substituir indirectamente as cantigas profanas.»

Referindo-se a estes autos com relação ao fervoroso Anchieta, o padre Simão de Vasconcellos diz: «Zelava com cuidado sobre as indecencias das egrejas; e para impedir as que se commettiam em alguns autos que se representavam nellas, introduziu com o parecer dos moradores de S. Vicente em logar d'estes, um muito devoto, a que chamava *Pregação Universal*

porque servia para todos, portuguezes e indigenas, e constava de uma e outra lingua.

Concorria a elle toda a Capitania, e representava-se na vespera do Jubileu do dia de Jesus, que á volta do auto ganhava grande numero de povo. Fazia-se a representação deste auto em uma tarde em logar descoberto no adro da egreja; uma nuvem carregada de agua começava a gottejar grossas pingas, e mettia medo a todos. Queria recolher-se o auditorio; porém aquelle religioso que tinha cuidado das figuras, levantando a voz pediu a todos que socegassem, e deu a palavra que não choveria antes que a comedia se acabasse, e assim succedeu. Continuou a obra, que durou tres horas com quietação e socego até perfeitamente se acabar.» Foi então que rompeu a tempestade, milagre, que o padre Simão de Vasconcellos attribue a Anchieta.

No seu livro *Patria selvagem* — os *Escravos vermelhos* — Mello Moraes Filho, descrevendo a representação do auto hieratico — *O Mysterio de Jesus* — escripto em castelhano por Anchieta, e depois traduzido para o portuguez pelo padre D. João da Cunha, diz tambem:

«O terreiro da egreja move-se na multidão pressurosa, trescala dos aromas activissimos, retumba dos sons dos tamborins e pratos luzentes, das flautas e cornetas asperrimas.

. . . .

O theatro está ao lado, com suas cortinas de damasco, com seus bastidores de arbustos favoritos. A

caixa tem seus machinismos rudimentares, rio artificial, alçapões que tragam e expellem demonios.

Os chefes de guerra, os *pagés*, as feiticeiras, os indigenas catechisados, os colonos, á sombra das alas nativas e dos galhardetes, cujas bandeiras symbolicas authenticam a victoria do christianismo e de Portugal, comem e descantam, dansam e vibram seus instrumentos.

Os musicos da orchestra vestidos de pennas e listrados de urucú, descançam as pernas ás maças e flechas, e dão signal para a representação.

. . . .

A cortina rasga-se. O auctor da peça Anchieta, descendo do pavilhão sacerdotal, abre passagem no denso dos espectadores e, de pé sobre o monticulo do cruzeiro da missão, põe-se em evidencia como ponto e contra-regra.»

Por esta descripção vê-se que a musica, companheira inseparavel do homem; desde o berço até a campa, junctamente com as suas co-irmãs, a poesia e a dansa, tivera o seu logar de honra no theatro, nascente dos nossos aborigenes.

O Mysterio de Jesus é um drama sacro. Os personagens são tragicos e burlescos, christãos e pagãos. Exhibem-se como seus personagens, além de S. Lourenço, S. Sebastião, o Anjo Custodio, Nero, Decio e Valeriano, heroes tragicos, como: Savarana, Gaixara e Aimbiré que representam de diabos; Pijori e Cupié, anjos da aldeia; o Corvo, o Urubú, a Tataurana, o Gavião, o Cão Grande, sêres fabulosos.

Tres diabos querem destruir a aldeia com peccados; S. Sebastião, S. Lourenço e o Anjo da Guarda oppõem-se. É a substancia do primeiro acto.

No segundo acto, o contra-regra consultando a *deixa*, brada irritado: S. Lourenço é quem fala.

Depois um indigena representando a Lua, assoma no fundo, com uma lanterna; outro, que é o Vento, enchendo umas bochechas de deus Eolo, sopra com a cabeça fóra dos bastidores, e um rancho de diabos vermelhos rola no tablado....... Em seguida levantamse; e, silvando como serpentes, piando como a cauan, occultam-se do publico satisfeitos do intermedio verosimil.

Escapando a *marca* do segundo acto, diz Mello Moraes, um dos lances mais felizes e de effeito do poema, o dramaturgo, segurando a cruz, pende o corpo para diante, fecha a mão ao angulo da bocca, e diz para a scena: « agora os animaes e os imperadores!

E Valeriano e Decio, o Corvo e o Urubú, a Tautarana e Cão-Grande, invadem o procenio. Termina-se ahi o auto, sendo Decio e Valerio afogados pelos beleguins, os Diabos vencidos por S. Lourenço; e a aldeia, salva dos espiritos máus.

No Mysterio de Jesus não ha actrizes. As decorações e vestuarios são estravagantes; os reis trajam mantos de colchas de tribuna, e cingem-lhes a fronte corôas de papelão cravejadas de amethistas e topazios.

De Anchieta temos ainda o auto de Santa Ursula, que fora escripto quando se festejou na villa do Espirito Santo o recebimento de uma reliquia das Onze Mil Virgens. Começa por um dialogo entre um Anjo

e Satanaz. Publicou-o Mello Moraes filho, que diz: « *Santa Ursula* é um auto inedito, escripto em portuguez pelo padre Anchieta. E' uma honra para as letras nacionaes..... Este dialogo ao passo que caracterisa a physionomia do seculo XVI, apresenta-nos o instituidor da nossa poesia nascente. »

No livro do padre Fernão Cardim, intitulado *Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuitica pela Bahia, desde 1583 a 1590,* vem citado um *Auto do Mysterio das Onze Mil Virgens,* que se representava em uma procissão, conduzindo-se em um navio as Virgens que eram arrebatadas pelos anjos depois de festejado o martyrio.

Os jesuitas, que exploravam habilmente o prestigio dos milagres aproveitavam todos os recursos para que estes effeitos dramaticos produzissem profunda impressão.

Nessa mesma narrativa cita o padre Fernão Cardim um outro *Dialogo-pastoril,* escripto em castelhano, portuguez e dialecto indigena, que se representou na Bahia em 1853, bem como ainda, o *Dialogo da Ave Maria,* escripto pelo padre Alvaro Lobo, tendo por thema cada palavra da *Saudação Angelica.*

Além do auto *Martyrio de São Sebastião* representado no Rio de Janeiro em 1583, e de muitos outros cuja citação tornar-se-ia muito extensa, temos o *Rico avarento* e *Lazaro pobre,* levado á scena em Pernambuco, no anno de 1575, cuja representação commoveu os espectadores de tal modo que muitos homens abastados se despojaram de seus bens.

Todos estes autos eram intermediados por cantos

e toques de instrumentos á maneira dos Mysterios e Moralidades executados nas egrejas européas durante os seculos XVI e XVII; e representam entre nós não só a creação do primeiro theatro nacional, mas ainda a primeira exhibição da arte musical brasileira baseada no systema diatonico e chromatico dos povos cultos.

Além de Anchieta, Navarro e Alvaro Lobo, foram tambem instituidores e propagadores da escola tonal e diatonica de sete gráus na Bahia fr. Euzebio de Mattos, irmão do celebre repentista e eximio trovador Gregorio de Mattos, fr. Antão de Santa Elias e fr. Francisco Xavier de Santa Thereza, que foram excellentes artistas musicos e optimos organistas, os quaes concorreram com os seus vastos conhecimentos para o desenvolvimento do ensino de musica nos tempos coloniaes.

Antes de terminar este periodo que chamamos de formação salientemos a gloria que tambem cabe aos jesuitas de terem sido elles os primeiros fundadores da escola de musica instrumental entre nós, como seja flauta, violino, cravo, orgão, por serem estes instrumentos os mais apropriados ao acompanhamento das vozes nos cantares da egreja.

CAPITULO II

Influencia portugueza, africana e hespanhola

A segunda epoca ou periodo de caracterisação da musica nacional brasileira começa do tempo em que, catechisada a maior parte das *tabas* indigenas existentes no territorio anteriormente dividido em capitanias por D. João III começaram a affluir ao Brasil em busca de grandes cabedaes, portuguezes e hespanhoes a quem tinham sido favoraveis as dynastias dos Philippes.

Como os recursos de que dispunham estes exploradores de nossas primeiras riquezas eram impotentes para o desenvolvimento da lavoura e para as escavações das minas, não obstante elles terem trazido comsigo um grande numero de colonos seus patricios, lançaram mão do auxilio do africano que trouxeram para o Brazil como colono e que reduziram a escravidão.

Pois bem, foi sob a influencia da fusão dos costumes e do sentimento musical d'estas tres raças com a dos indigenas, que começaram a se caracterisar os tres typos populares da arte musical brasileira: o *lundú*, a *tyranna* e a *modinha;* dos quaes o primeiro foi importado pelo africano, o segundo pelo hespanhol e o terceiro pelo portuguez.

Nos periodos de paz e nas horas de descanço sob a impressão melancolica e suggestiva das noites enluaradas em que no céu azul mesclado de nuvens brancas scintillavam as estrellas mais brilhantes do nosso firmamento, estes representantes do futuro povo brasileiro, procurando distrahir a revivecencia do sentimento nostalgico que se lhe apoderava d'alma, formavam grupos, como ainda hoje se usa em nosso reconcavo, e ahi cantavam e dansavam ao doce rhythmo dos bellos trovares de sua patria adorada.

Ali, viam-se portuguezes tangendo em seus violões doces e suaves accordes ao rhythmo persistente de suas *modas, soláus* e *serranilhas*, cujas melodias impressionando os indigenas lhe foram a pouco e pouco gravando no coração novas emoções e no cerebro novos pensamentos.

Além, grupos de hespanhóes com suas guitarras mourescas e aos estalidos de suas castanholas cantavam e dansavam seus *boléros* e *fandangos* improvisando bellas e humoristicas *tyrannas*, cujo rhythmo fortemente suggestivo calhando no sentimento do indigena tornou-se logo um de seus cantares favoritos.

Mais adiante, em frente as suas senzalas, viam-se tambem grupos de africanos formarem os seus *batuques*, cantando e sambando sob a toada de seus *lundús*, cujo rhythmo bastantemente cadenciado e onomatopaico, representando os requebros lascivos e luxuriosos de suas mucamas proporcionava aos indigenas um novo sentimento musical, que se propagando entre os mestiços, se identificou com o sentimento patrio, produzindo

a nossa chula, o nosso tango ou o nosso lundú propriamente dito.

Todavia ha quem diga que a chula ou o tango tenha sido um producto hybrido de dansas hespanholas; mas nisto ha um engano e eu o digo pelas seguintes razões.

Primeiro, porque tanto chula como tango são modos differentes de se denominar o lundú, cuja dansa não se póde negar que seja de origem africana.

Segundo, porque não consta que as dansas hespanholas do tempo de nossa colonisação : la *Malaguena*, la *Rondêna*, las *Granadinas*, y las *Marcianas*, sendo todas compostas no compasso a 3/4, tenham se constituido de requebros e sapateados como o são nossos lundús, cujo rhythmo a 2/4, delineando os trejeitos do samba nos dá uma prova bastante cabal d'isto.

A causa deste erro está na confusão entre a denominação da dansa e sua musica; bem como ainda entre as differentes ordens de sua cathegoria.

Tango, Lundú ou Landú são as composições musicaes, que juntamente com as Polkas, Walsas e Quadrilhas fazem parte dos nossos divertimentos familiares.

Maxixe ja é uma variente moderna, pouco menos seria, do mesmo lundú, oriundo das criticas theatraes de nossas revistas e que tambem algumas vezes se dansa em salões menos decentes.

O samba que no Rio de Janeiro se denominava *chiba*, no Estado de Minas, *caterelê* e nos Estados do Sul, *fandango*, é uma dansa de roça, ao ar livre, em que por instrumentos entram o violão, a viola de arame,

o cavaquinho, sob a toada dos quaes se canta e se sapatêa ao rhythmar das palmas, dos pratos e dos pandeiros.

Eis aqui mais um outro erro de tradição, induzido talvez pelos colonos rio-grandenses, que julgando ser o lundú e o samba de origem hespanhola, denominaram-no *fandango*. Caso identico se deu entre nós com o *basson*, que em vez de ser o *baixo* da clarineta é o *baixo* de chaves ou o *ophicleide* propriamente dito.

Todavia, não se põe duvida e até é muito provavel que portuguezes e hespanhóes dansassem e cantassem, nos nossos tempos coloniaes, o *fandango*, mas este canto e dansa popular hespanhola não se generalisou entre nós e era a compasso ternario e não a binario como o do lundú bahiano.

Para prova disto veja-se como D. Eduardo Oscon em seus *Cantos Andaluzes* se refere ao *fandango*: « Bajo la denominacion de Fandango estan compredidas la *Malagueña*, la *Rondeña*, las *Granadinas* y las *Marcianas*, no differenciando-se entre si mas que el tono y alguna variante en los accordes: admas de ser um canto popular español, es uno de los bailes mais antigos, y los instrumentos que se emplean son la guitarre, castañetas, triangulo, platillos y algumas veces el violin.»

Não se póde portanto duvidar mais que *tango*, *lundú* ou *landú* seja de origem africana, ainda mesmo que a primeira destas denominações seja de procedencia hespanhola. A dansa e musica do tango sendo a mesma que a do lundú demonstra mais a sua identificação do que mesmo a sua origem.

Chulas são as composições poeticas que servem de thema ao samba. As composições musicaes das chulas fazem-se de uma, duas ou no maximo quatro phrases melodicas abrangendo cada uma dous ou quatro compassos, terminando por um estribilho cantado em côro, cujas palavras são as que denominam o samba.

E' muito curioso assistir em nosso reconcavo a um samba de creoulos e mestiços, já pelas satyras tiradas algumas vezes de improviso que são bem chistosas e picantes; já pelos meneios, umbigadas e sapateados, taes como: o *corta-jaca*, o *miudinho*, o *choradinho*, o *bahiano*, o *côco* e muitos outros, que sendo por vezes executado com maestria por uma das dansarinas tornam-na a protogonista mais saliente e a mais disputada do samba.

Estas foram as musicas que importadas pelos estrangeiros, se identificaram com o nosso meio, o nosso clima e o nosso genio, e que mais tarde recebendo as tintas e os traços do sentimento nacional se caracterisaram brasileiras.

Mas, além dessas houveram muitas outras de estylo popular, que foram tambem importadas por portuguezes, hespanhóes e africanos e que, fazendo ainda parte de nossos folgares e nossos costumes, não se póde entretanto denominal-as brasileiras, posto que ellas conservem ainda os traços caracteristicos de suas nacionalidades e não tenham soffrido modificação alguma.

Entre estas contam-se os *bailes pastoris*, os *ranchos de reis*, os *ternos*, as *cheganças*, os *congos* e

as *tayeras*, as *cantigas de ruas*, os *cantares de roda*, o *aboiar dos vaqueiros* e o *arrazoar dos sertanêjos.*

BAILES PASTORIS

Os bailes pastoris nos vieram da Hespanha, onde após os primeiros rebentos dos dramas liturgicos conhecidos pelos nomes de Milagres, Mysterios e Moralidades, Juan del Encina e Gil Vicente compuzeram os primeiros autos em lingua hespanhola, vasados sob o nascimento de Christo. A estes dramas denominaram *Villancicos*, cujo nome vem de *Villano*—camponez—em virtude de terem sido os pastores os primeiros homens que adoraram o Menino Deus. Mais tarde, em 1561, foi que Pedro Juarez de Robles compoz um auto sobre a adoração dos pastores que denominou «*Baile de los Pastores*» donde o nome pelo qual passamos a denominar estas representações.

Depois sob a influencia da Renascença, a arte dramatica, mudando de assumpto, reveste-se de uma nova forma; os mysterios desapparecendo pouco a pouco. foram substituidos pela tragedia e pela comedia em musica sob o nome de *Farça*, *Opera buffa*, *Opera comica* e *Opera lyrica*.

Todavia, o povo tornando-se fiel ás tradições da Natividade, das festas dos Reis e da Circumcisão e vendo que estes assumptos iam desapparecendo completamente dos seus costumes e folgares, começou a represental-os em *presepes* e *lapinhas* particulares ou publicos sobre o nome de *Noëls* entre os francezes,

Christmas carols entre os inglezes, *Weinachts-lieder* entre os allemães, *Villancicos* entre os hespanhóes e *Bailes pastorís* entre os portuguezes e brasileiros.

Dentre os nossos bailes pastorís, que são verdadeiros melodramas hieraticos, onde o sentimentalismo dramatico dos nossos antepassados, se manifesta com toda a pujança, os que conseguiram attravessar o perpassar dos seculos, tradicionalmente, de geração em geração, de bocca em bocca, conservando intactas as fórmas ingenuas dos traços musicaes dos nossos avós, contam-se: o Baile dos quatro pastores e um velho; o do Caçador; o dos Marujos; o dos Mouros; o da Aguardente; o do Meirinho; o das Quatro partes do mundo; o da Liberdade, Despotismo, Paz, Guerra e União; o do Triumpho do amor; o de Elmano; o da Patuscada; o da Lavadeira e finalmente o Baile da Tentação.

Este ultimo tem por personagens: Satanaz, o Anjo S. Gabriel, a Cigana, a Pastora, o Pastor Juvino, a Segadôra e o Capineiro.

Estando todos reunidos em um presepe para adorar o Menino Deus entra uma cigana mercadejando fazendas; n'isto apparece Satanaz coberto de uma capa e pede a cigana para ler-lhe a *buena-dicha*. Ella reconhece-o e Satanaz rindo-se seccamente protesta e lamenta ser cavalleiro por não poder vingar tamanha ousadia.

A cigana intimida-se; pede-lhe perdão, e elle aproveitando o momento convida-a para ser a alcoviteira de seus amores, junto a pastora. Acceita a proposta e concertado o plano, pelo qual recebera a cigana, antecipadamente, uma rica bolsa cheia de moedas de

ouro, ambos retiram-se. Entra a pastora e logo depois a cigana que, se propondo a ler a *buena-dicha*, declara-lhe o amor e a paixão do cavalleiro.

Ella recusa terminantemente porque ama ao pastor Jovino. Satanaz, encolerisado pela recusa, promette vingar-se; do que Jovino sendo avisado não teme porque crê em Deus.

Entra o Anjo, avisa aos pastores amantes a cilada de Satanaz. Depois, sahindo Jovino para reunir o gado, vem Satanaz e tenta roubar a pastora, que, aos gritos de soccorro, cae desmaiada nos braços da cigana. O Anjo S. Gabriel e Jovino ouvindo os gritos lacrimantes da pastora correm para salval-a.

Apparecem em scena a segadôra e o capineiro e logo depois abre-se a cortina e apparece o presepe illuminado. Satanaz cae no chão, levanta-se recuando até a sahida; o Anjo o acompanha com uma cruz em punho até desapparecer. Termina-se o auto cantando cada personagem, de joelhos, em frente ao presepe, a sua tradicional *lôa*.

Esta é a tradição popular mais antiga e tambem a mais religiosa da festa de Natal.

RANCHOS

O populacho que só sabe se divertir sambando e que nos tempos coloniaes se achava mais em contacto com o africano do que mesmo com o europeu, entendendo que não eram somente os pastores que deviam render culto ao Messias, e sim tambem os animaes, formaram ranchos do Boi, do Cavallo, da Cobra, do Jacaré, da

Lagartixa, etc., e lá se foram sob a forma d'esses á Lapinha adorar o menino Deus ao som da flauta, do pandeiro, do cavaquinho, da viola e do ganzá.

De volta, vinham sambando de casa em casa, para o que, mediante aviso feito de ante-mão, tinham tido assentimento de seus donos. Ahi, após uma chula allusiva ao rancho, elles fechavam e arrojavam o samba, segundo o seu modo de dizer, debaixo de comes e bebes até que o silvo tremulante do apito de seu chefe lhes avisasse nova partida para outra casa.

Estes costumes, que se prolongam desde a vespera de Reis até a festa de S. Gonçalo, continuaram até nós sem alteração alguma.

TERNOS

Ternos são grupos de familia de boa sociedade, os quaes angariando entre os associados doces, fructas e bebidas, para não serem pesados ao dono da casa onde tencionam tirar *Reis*, divertem-se fartamente nesta noite. Compõe-se estes *ternos* de um prestito, a dous de fundo, no qual todos vestidos de branco precedidos de um *cisco*, grupo de musicos que tocam de ouvido, destilam galharda e garbosamente em direcção á Lapinha, para adorar e cantar a sua *lôa* ao Menino Deus, seguindo depois para a casa da funcção. Chegados ahi o dono da casa fecha as portas para fingir, segundo a etiqueta, que estava dormindo, e o terno rompe a unisono ou a duas vozes o seu hymno tradicional cujos primeiros versos, canto e chula são os seguintes:

Immediatamente abrindo-se as portas e as janellas dá-se entrada ao farrancho, que, guardando os seus pandeiros e castanholas e apagando as suas lanternas,

---

1 Seguem-se muitas outras quadras após as quaes entra a chula.

emenda a chula com uma valsa, dando deste modo começo a funcção, que se prolonga até o romper do dia.

CHEGANÇAS

Cheganças são tambem festas das *Janeiras*, como se chamavam antigamente todos os divertimentos das noites de Reis, que nós hoje chamamos *Reisados*.

Ha duas especies de cheganças: a dos mouros e a dos marujos, das quaes esta ultima conservando o fundo de tradição da *Nau Catherineta*, se transformou em um auto de originalidade brasileira.

Uma e outra, que são de origem luso-hespanhola, representam festas de mareantes, cujo episodio são pequenos quadros da navegação portugueza nos seculos XVI e XVII, em que se descreve não só o heroismo do hespanhol contra os mouros, mais ainda a intrepidez da marinhagem portugueza «em busca de terras para o seu rei e de glorias para sua patria.»

Consta a *chegança dos marujos* de um grupo de marinheiros que conduzindo um naviosinho, a *Nau Catherineta*, sob a toada apropriada das evoluções maritimas, fingem uma batalha a bordo, após a qual se sentando todos para coser o panno de véla entôam os versos tradicionaes «d'*A vida do marujo*» e os «d'*A nau Catherineta*.»

. . . .

Descrevendo este auto, narra o Dr. Mello Moraes Filho: «Antes de entrarem, a musica toca, os marujos collocam o navio sobre dous cavalletes, ao relento, e transpondo a sala, o Capitão dá um signal de apito,

ao que as pessoas da casa abrem espaço para as evoluções das scenas e os figurantes do *auto*.

E, todos em côro, brandindo espadas, sapateando, marchando e contramarchando, cantam, adiantado-se galhardamente.

Entremos por esta nobre casa,
Alegres louvores cantando,
Louvores á Virgem Pura,
Graças a Deus Soberano.

Variando o tom da musica, o Contra-mestre entôa uma saudação, suspendendo o chapéo de palha, balançando com o corpo, imitando o jogo de bordo.

Olhem como vem brilhando
Esta nobre infanteria!
Saltemos de mar em terra
Ai, ai!... festejar este dia.

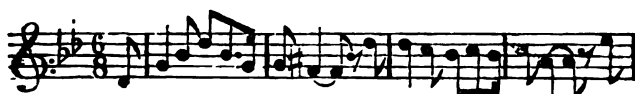
Emquanto os circumstantes ouvem attentos e alegres este fragmento, os personagens importantes do *auto* occupam o centro do salão; sentando-se no soalho, a um lado, a tripolação desdobra a vela e cose.

N'este momento trava-se uma resinga, queixando-se o Contra-mestre ao Piloto de uma diabrura do Gageiro, que perdera a agulha, entabolando-se logo um dialogo dansado e cantado, repleto de animação e de effeito scenico.

....

Esta scena prosegue calorosa, augmenta de diapasão, ao ultimo verso do Piloto, pondo em acção o seu dizer,

Esta resinga
Não se ha de acabar,
Sem no fio d'esta espada
Nos havermos de embraçar.

E as espadas relampejam tinindo, a briga recomeça, os instrumentos vibram mais alto, esvaindo-se pouco a pouco a contenda ás primeiras notas da melancolica barcarola dos marujos concertando o panno.

Andar á chuva e aos ventos,
Quer de verão quer de inverno;
Parecem o proprio inferno
As tempestades!
As tempestades!
Don, don.

As nossas necessidades
Nos obriga a navegar,
A passar tempos no mar,
E aguaceiros.
E aguaceiros.
Don, don.

Passam-se dias inteiros
Sem se poder cosinhar;
Nem tão pouco mal assar
Nossa comida!
Nossa comida!
Don, don.

Arrenego d'esta vida
Que nos dá tanta canceira
Sem a nossa bebedeira
Nós não passamos!
Nós não passamos!
Don, don.

Quando socegados estamos
No rancho a descançar,
Então é que ouço gritar:
Oh! leva arriba!
Oh! leva arriba!
Don, don.

O mestre, logo se estriba,
Bradando desta maneira:
Moços ferra a cavadeira
E o joanete
E o joanete.
Don, don.

Tambem dá seu falsete
Não podendo mais gritar
Cada qual ao seu logar
Até ver isso.
Até ver isso.
Don, don.

Mais me valera ser visto
A' porta de um botequim,
Do que ver agora o fim
Da minha vida
Da minha vida.
Don, don.

Quando parece comprida
A noite p'ra descançar
Então é que ouço tocar
Certa matraca.
Certa matraca
Don, don.

O somno logo se atraca
Meu coração logo treme
Em cuidar que hei de ir ao leme
Estar duas horas
Estar duas horas
Don, don.

Lembram-me certas senhóras
Com quem eu tratei em terra,
Que me estão fazendo guerra
Ao meu dinheiro
Ao meu dinheiro
Don, don.

Foi um velho marinheiro
Que inventou esta cantiga
Embarcado toda a vida
Sem ter dinheiro
Sem ter dinheiro
Don, don.

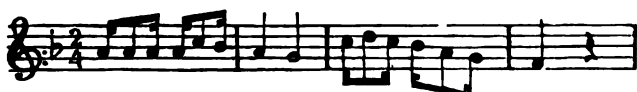
E' debaixo da toada d'esta deliciosa melopéa que se estabelece a calma entre os contendores e que os navegantes simulam seguir mar em fóra, em busca da Jerusalém brasileira, da metropole das tradições nacionaes, da Bahia, emfim.

Concluida esta canção nautica, lamentosa como os cantos de Alcyão, o Contra-mestre assenta o oculo, devassa os horisontes e canta dirigindo a manobra.

Virar, virar, camaradas,
Virar com grande alegria,
Para ver se alcançamos
A cidade da Bahia.

Antes de findar este acto, a marinhagem conduz para o salão o navio que ficára la fóra, colloca-o sobre os cavalletes, devendo esta mutação assignalar a

segunda parte da chegança devéras victoriada no correr precipitado da acção.

Em frente ao navio nas calmarias do mar, o Capitão e o Gageiro, que se suppõem embarcados, tomam-se de assombro, julgando-se perdidos; aquelle adianta-se, a musica da *Nau Catharineta* faz-se ouvir ao côro dos personagens da peça e da maruja que enrola o panno. e prorompe.

A sola era tão dura
Que a não podemos tragar.
Foi-se vendo pela sorte
Oh! tolina
Quem se havia de matar.
Logo foi cahir a sorte
Oh! tolina
No capitão general.

A estas palavras do canto, o Capitão inquieta-se, agita-se, chamando o Gageiro que acode á pressa, obedecendo-lhe ao mando.

CAPITÃO *(cantando)*

Sobe, sobe, meu gageiro,
Meu gageirinho real;
Vê se vês terras d'Hespanha,
 Oh! tolina
Areias de Portugal.

O Gageiro, menino agil, galga o mastro, pende o corpo, põe a mão sobre a testa, atirando longe o olhar, e responde, aterrado, n'um cantar suave e dolorido.

GAGEIRO

Não vejo terras d'Hespanha,
Areias de Portugal.
Vejo sete espadas nuas,
 Oh! tolina,
Todas para te matar.

O capitão abandonando á sorte, alenta, entretanto, uma esperança pallida; ordena ao Gageiro que suba mais alto.

Sobe, sobe, meu gageiro,
Meu gageirinho real;
Olha p'ra estrella do norte
 Oh! tolina,
Para poder nos guiar.

Pendurado no tôpo da verga, o Gageiro mostra-se d'esta vez alegre e radiante de felicidade, descortinando a scena que narra, á toada dessa musica tradicional, que o nosso povo assimilou dos conquistadores portuguezes.

GAGEIRO

Alvistas, meu capitão
Alvistas, meu general
Avistei terras d'Hespanha
Oh! tolina
Areias de Portugal.
Tambem avistei tres moças
Sentadas n'um parreiral,
Duas cosendo setim,
Oh! tolina
Outra calçando dedal.

Ao que o capitão responde com expansão, erguendo o braço, firmando a voz.

—Todas tres são minhas filhas,
Ai, quem m'as dera abraçar!
A mais bonita de todas,
Oh! tolina
Para comtigo casar.

—Eu não quero sua filha
Que lhe custou a crear,
Quero a *Nau Catharineta*.
Oh! tolina,
Para n'ella navegar.

O Capitão, nas abundancias d'alma, na generosidade fidalga, insiste em offertar ao Gageiro que salva-lhe a vida com a boa nova de terra, ao que este continúa, recusando, em dialogo harmonioso de espontanea poesia.

—Tenho meu cavallo branco,
Como não ha outro igual;
Dar-t'o-ei de presente,
Oh! tolina,
Para n'elle passeiar.

—Eu não quero seu cavallo
Que lhe custou a crear;
Quero a *Nau Catharineta*
Oh! tolina,
Para nella navegar.

—Tenho meu palacio nobre,
Como não ha outro assim;
Com suas telhas de prata,
Oh! tolina,
Suas portas de marfim.

—Eu não quero seu palacio
Tão caro de edificar;
Quero a *Nau Catharineta*
Oh! tolina,
Para n'ella navegar.

Pondo o remate a este romance de uma belleza admiravel, cuja musica imitativa se dissera um canto de nautas por mares desertos, o Capitão accede ao que lhe pede o Gageiro, que obediente e rapido se arreia do mastro.

A *Nau Catharineta*, amigo,
E' d'El-Rei de Portugal,
Ou eu não serei quem sou,
Oh! tolina,
Ou El-Rei te ha de dar.

Desce, desce, meu gageiro
Meu gageirinho real;
Ja viste terras d'Hespanha,
Oh! tolina,
Areias de Portugal.

A este theatral desfecho, as familias e os numerosos espectadores palmejam, applaudem vivamente o tradicional espectaculo; os marujos, repetindo em côro, como no principio, «*Faz vinte e um annos e um dia*» suspendem o navio e sahem.»

CONGOS E TAYÈRAS

Passando aos Congos e ás Tayêras, que são divertimentos das festas de S. Benedicto e de Nossa Senhora do Rosario, vê-se que são de origem africana, em homenagem a santa de sua côr.

Sylvio Romero descrevendo estes divertimentos no Lagarto, terra de seu nascimento, em Sergipe, diz: « Os Congos são uns pretos vestidos de reis e de principes, armados de espadas, que fazem uma especie de guarda de honra a tres *rainhas pretas*.

As rainhas vão no centro acompanhando a procis-

são de S. Benedicto e de Nossa Senhora do Rosario, e são protegidas por sua guarda de honra contra dous ou tres do grupo, que forcejam por lhes tirar as corôas. Tem um premio aquelle que consegue tirar uma corôa, o que é vergonha para a rainha.

Os da guarda cantam :

As Tayêras são mulatas vestidas de branco e enfeitadas de fitas, que vão na procissão dansando e cantando com expressão especial e cor toda original.

Os versos, onde se conhece a acção burlesca da raça negra, dizem:

Virgem do Rosario,
Senhora do Norte
Dá-me um côco d'agua
Se não vou ao pote.
In dêré, ré ré ré,
Ai Jesus de Nazareth !

Virgem do Rosario,
Soberana Maria,
Hoje este dia
E' de nossa alegria.

. . . .

Meu São Benedicto,
E' Santo de preto
Elle bebe garapa
Elle ronca no peito.

. . . .

Meu são Benedicto,
Não tem mais corôa ;
Tem uma toalha
Vinda de Lisboa.

. . . .

Meu São Benedicto
Venho lhe pedir
Pelo amor de Deus
P'ra tocar *cucumby*. *

QUICUMBRES E QUILOMBOS

Quicumbres e Quilombos eram dansas africanas por meio das quaes os negros representavam simuladamente combates havidos entre escravos foragidos e refugiados nos sertões do nosso paiz contra os indigenas, que, os apresionando, vendiam-nos aos espectadores, sendo o producto empregado nas despezas da folgança.

Este divertimento grottesco e espectaculoso allude ao celebre Quilombo de Palmares. (1696 a 1699).

Além d'estas festas de caracter indio-africano, que eram todas cantadas e acompanhadas por instrumentos apropriados, tivemos mais da mesma procedencia: « o *Caxambú*, especie de batuque de negros, acompanhado ao som do tambor e dos mais instrumentos africanos; o *Quimbête*, samba da mesma especie, com a differença de que este se usa nas povoações, e aquelle nas fazendas, em Minas-Geraes; o *Samba*, o *Sarambeque* e o *Sarambú*, outras especies de dansas negras muito semelhantes ao Caxambú de Minas-Geraes; o *Jongo*, o *Candomblé*, o *Maracatú*, o *Cucumby* e o *Sorongo*, outras tantas variantes de dansas negras acompanhadas de batuque do Mulungú, do Atabaque, do Vuvú e

* Instrumento africano.

do Ganzá entoados algumas vezes pelas harmonias do Quissange, da Marimba, do Birimbáo ou do Gongon.

No sertão do Maranhão usa-se um batuque originalissimo, que pela denominação dos instrumentos bem parece a transformação do samba africano em samba brasileiro. Compõe-se este samba ou batuque dos seguintes instrumentos: o Pererenga, atabaque de pequena dimensão que exerce o papel de cantante por ser o mais agudo; o Fungador, que por ser medio faz o contra-tempo; o Socador, que por ser grave faz a marcação, e finalmente o Roncador, que por ser muito grande e produzir sons muito graves, exerce o papel de contra-baixo ou bombardon e emitte compassada e alternativamente sons tão profundos e cavernosos que parecem sahirem mysteriosamente das entranhas da terra.

Por occasião das festas em honra ao casamento de D. Maria I, rainha de Portugal, com o principe D. Pedro, a 6 de Junho de 1760, fizeram-se aqui na Bahia differentes divertimentos, a maior parte dansas africanas, das quaes constam: A *Dansa dos Officiaes de Cutellaria e da Carpintaria*, asseiadamente vestidos com fardas mouriscas; a *dansa dos Congos*, que apresentaram os ourives em forma de embaixada; o *Reinado dos Congos*, que se compunha de mais de oitenta mascaras, com fardas ao seu modo de trajar, riquissimas pelo muito ouro e diamantes de que se ornavam. Esta ultima representação teve logar nos Paços do Conselho, onde após as cerimonias da chegada do Rei e da Rainha, os Sobas e mais personagens de sua guarda de honra deram começo a funcção, dansando as *Tayêras* e os

Quicumbres ao som dos instrumentos proprios do seu uso e rito. Seguiu-se a *Dansa dos Meninos Indios* com seu arco e frecha.

No Rio de Janeiro por occasião destas mesmas festas, fizeram-se diversas representações das quaes narram-se: *O Estado dos Pardos*, acompanhado de varias ordens de dansas taes como: a do *Soba magico*, composta de diversos animaes; a dos *Doze Leões* com Hercules por guia; a dos *Collastros*, a dos *Aubacas* e dos *Moleques* cada uma com doze figuras; a das *Tayêras:* a dos *Negrinhos pequenos;* a dos *Moleques pequeninos de Angola:* a de *Catupé*, e por fim o reinado do *Congo*.

REINADOS

Reinados são festas em que se disputa a nomeação de um homem e de uma mulher para exercer o cargo de Rei e de Rainha. E' ao que em França no seculo XVI se dava o nome de *reinages*.

Esta tradição que é de origem franceza, teve começo no principio do seculo XVI e faz parte dos costumes populares brasileiros, como provam as dansas do Congo e das Tayèras.

Os *Reinados* ou *Imperios* usaram-se muito em Portugal nas festas realengas da procissão de *Corpus Christi* e principalmente nas festas do Espirito Santo.

Ainda hoje aqui na Bahia se conserva este costume tradicional elegendo-se de um anno para outro um *Imperador do Divino Espirito Santo*, ordinariamente uma creança de 6 a 10 annos, escolhida dentre as familias mais abastadas da capital.

No dia da festa arma-se, junto ao altar mór, um throno onde o *Imperador*, vestido de gala, chapéo armado, sapatos entrada baixa, calções, manto e espadim, após a festa, concede o perdão a uns tantos sentenciados ou presos previamente indicados pelo governo.

Para esta solemnidade os paes do *Imperador*, que se ufanam do nobre e honroso cargo do filho, entram com uma quantia para a festa e dão tambem um banquete a irmandade.

Esta festa que antigamente era tambem de rua, tinha seus cantos tradicionaes, que se foram tornando esquecidos no momento em que ella passou a ser feita somente na Egreja.

REISADOS

E' de lastimar-se que os *reisados* do *Bumba meu Boi*, do *Cavallo Marinho*, do *Seu Antonio Geraldo*, do *Mestre Domingos*, da *Borboleta*, *do Maracujá* e do *Pica-páu*, do *Zé do Valle* e da *Cacheada*, bem como as *cheganças*, os *congos* e as *tayeras* e todos os outros cantares dos nossos tempos coloniaes, tenham cahido em desuso nas capitaes da Bahia, Sergipe, Pernambuco, Piauhy, Maranhão e Ceará, onde elles se popularisaram e chegaram a ser a nota mais brilhante e mais expressiva de suas tradições.

Talvez que em algum tempo o brasileiro tenha noção completa do civismo e, dando o devido valor ás coisas patrias, faça reviver a sua tradição.

Cada povo, cada nação tem seus costumes e seus cantares tradicionaes, que, como os nossos, são tão

ingenuos como a castidade de uma virgem e tão attractivos como a meiguice de uma creança.

Considerando a alta significação que tem para os povos o estudo da historia nacional proclamou o grande escriptor portuguez Alexandre Herculano a seguinte sentença de austéro patriotismo: « A falta de amor as velhas cousas da patria é indicio certo da morte da nacionalidade e por consequencia do estado decadente e da ultima ruina de qualquer povo. Para os individuos como para as nações ha o dever supremo de recordar e honrar as virtudes de seus maiores, fazendo reviver no presente os bons exemplos que lhes legou o passado. »

Pela comprehensão dos phenomenos sociaes e das formas de cada civilisação é que se adquire o criterio preciso, para bem avaliar as manifestações do genio esthetico de um povo em qualquer arte ou literatura.

Quem poderá negar que as grandes epopeias de um povo, bem como as suas sublimes tragedias, tenham sido desde os tempos mais remotos copiadas e derivadas dos actos portentosos de seus heroes?

Que são os *dramas* e *romances* senão pintura ao vivo dos elementos sociaes da vida privada ou domestica de um individuo ou de uma familia?

Para poder se aquilatar o valor da obra d'arte de um povo é preciso pois que se conheça a sua tradição.

A architectura, que copiou sempre nas ruinas do templo archaico o molde das figuras de sua ornamentação, nos dá um exemplo bastante frisante disto, pois quem não tiver alguns conhecimentos da historia antiga, como da remigia da aza esculptural dos assyrios,

da flor do lotus do tempo pharaónico, da folha do acantho de Calimaco com que se enfeitam os monumentos architectonicos, não poderá apreciar o valor das grandes obras desta arte.

E se não fosse ainda o conhecimento de historia todo aquelle que, por curiosidade artistica, visitasse a nossa Egreja de S. Francisco ficaria tambem escandalisado ao ver aquellas figuras gigantes, que, representando os Caryatides, os Telamones ou os Atlantas da mythologia greco-latina, sustentam as columnatas dos altares, e nos afiguram a architectura colossal da edade media.

A musica deve pois fazer o mesmo que a architectura, cavar na historia os alicerces de sua fundação e com sua tradição formar o pedestal de suas grandes obras.

D'este modo foi que Wagner, o maior compositor dramatico do seculo XIX e tambem um dos pensadores mais energicos e mais profundos de todos os tempos, creou a escola de musica chamada *allemã*.

Das lendas e das tradições de sua patria foi que este grande musico, poeta e dramaturgo, produziu as suas mais geniaes operas: Tannauser, Lohengrin, Tristan e Yseult, Meistersinger e a sua grande e inspirada tetralogia, de que fazem parte: o Anel de Niebelugen, Walkiria, o Crepusculo dos Deuses e o Ouro do Rheno.

A musica popular, disse Tiersot: * «é o *substractum* sobre o qual se baseam as diversas camadas da musica desde sua formação até o presente.»

---

* M. Julien Tiersot. Histoire de la chanson populaire en France.

A melodia popular acha-se em toda parte e em todos os tempos. Começando pela edade media encontramol-a na Egreja-latina e fora da Egreja ella representa ainda a forma exclusiva da poesia e da musica d'aquella epoca.

Da canção popular sahiu toda a arte dos trovadores; della nasceu tambem a polyphonia vocal dos seculos XV e XVI.

Os grandes mestres contra-pontistas, os Josquins de Prez, os Rolandos de Lassus, os Palestrinas edificaram as suas melhores obras sobre motivos populares. Como prova disto Tiersot diz que somente o thema da canção popular do *Homem armado*, inspirou dezenove missas e duas canções.

Donde nasceu o estylo choral da liturgia lutheriana, tão admiravelmente desenvolvido pelo maior mestre das fugas, Bach, senão dos cantos populares?

E o que foram estes cantos choraes senão melodias profanas a que Luthero mudando o rhythmo e os accentos associou palavras piedosas?

Haydn introduziu mais de uma vez em suas operas trechos populares, dos quaes um, ainda que pouco modificado, tornou-se o famoso hymno austriaco.

Mozart compoz a sua *Flauta Encantada*, enxertando-a com melodias populares viennenses, e Beethoven, o maior dos musicos que o mundo ja produziu, fez uso de themas russos em alguns de seus *quatuors*.

Weber, Schubert e Schummann foram musicos do povo.

Hoje o que deve a Russia e a Noruega a Glinka e a Grieg não lhes vale uma estatua, pois esta não terá

talvez a duração que ha de ter o seu nome perante a historia musical de seus paizes.

Glinka e Grieg, que são uns verdadeiros heróes da arte, arrancaram das melodias populares da Russia, da Scandinavia e da Noruega, o que havia de mais bello e exquisito e com a essencia de seu sentimentalismo patrio formaram a escola musical chamada *escola russa*, escola do futuro, escola das dissonancias sem resolução.

Monteverde immortalisou-se por empregar as dissonancias sem preparação, estes hão de se eternisar por empregarem-nas sem resolução.

Por acaso no Brasil, terra por excellencia da musica, onde não se sabe qual o mais exhuberante se a flóra, se a faúna, se a musica, não haverá artistas que possam como Glinka e Grieg levantar dos cantos populares, verdadeiras chrysalidas dos sentimentos patrios, a opera nacional brasileira?

Não é somente a modinha brasileira que bem poderia servir de thema ou de base para a fundação da opera nacional, como já disseram alguns eruditos europeus, entre outros o lord Becford, o critico e historiador Stafford e o celebre publicista Freycinet.

As nossas lendas e os nossos cantares tradicionaes tratados com arte e esméro, quer como *leit-motiv*, quer como thema principal de seus diversos actos, quer ainda como sólo, duetto, aria, cavatina ou romance, etc., poderiam servir de excellentes factores para fundação da opera nacional.

Todavia o artista brasileiro, cingindo-se tanto quanto possivel aos moldes nativistas portadores do

sentimento nacional, deve entretanto respeitar as formas geraes e fundamentaes da arte, que, como se sabe é cosmopolita, não tem patria.

A musica, por isso mesmo que é uma arte, é variadissima de formas, cada qual mais linda, cada qual mais rica, cada qual mais artistica.

O espectaculo sempre novo e variadissimo da natureza sendo o factor essencial da arte manifestase na musica sob formas diversas.

Do mesmo modo que se não póde dizer que haja ser inutil, nem que a cada um deixe de caber um valor relativo, pois que a natureza, mysterio insondavel de Deus foi quem lh'o deu este valor, tambem as diversas formas musicaes por serem mais pobres de harmonias ou menos ricas de melodias, mais insistentemente rhythmadas ou menos abundantes de desenhos, mais fracas de desenvolvimentos ou menos cheias de phrases, não se póde e nem se deve abandonar, pois que cada uma tem seu valor relativo conforme o logar que são executadas e a sua applicação historica.

O *Bumba meu Boi*, por exemplo, que é de origem portugueza, é uma variante do *Monologo do Vaqueiro*, que Gil Vicente representara, em 8 de Junho de 1502, nos paços do Castello de D. Maria, por occasião do nascimento do principe D. João, primogenito do rei D. Manoel.

Gil Vicente que copiara este auto das dansas de *Aguinaldo*, geralmente usadas nos costumes populares de quasi toda Europa, comparando o principe recem-nascido ao Menino-Deus, transformou a camara da rainha em presepe. Vestido de vaqueiro entra pas-

mando-se de tudo, para fingir que se achava n'um paraiso terreal, e vendo a rainha de cama, felicita-a por ter realisado as esperanças de Portugal e da Hespanha com o nascimento do principe. E termina dizendo que vae chamar uns trinta companheiros que trazem varios presentes para o recem-nascido.

D. Beatriz, mãe de D. Manoel, vendo entrarem os fidalgos, vestidos de pastor, com seus presentes, a imitação dos Reis Magos, comprehendeu logo a intenção do poeta, e, reconhecendo a forma hieratica do *Monologo do Vaqueiro,* pediu ao auctor que isto mesmo lhe representasse ás Matinas do Natal, endereçado ao nascimento do Redemptor.

Gil-Vicente que foi um dos talentos mais fecundos de Portugal no Seculo XVI, escolheu de preferencia o mytho do Touro para a sua representação, por ter sido este o animal admiravelmente escolhido pelos antigos para servir de emblema, nos climas temperados, do poder fecundante e gerador que representava o sol.

Pelas condemnações de S. Eloy, vê-se tambem que este symbolo zodiacal, se tornando mais tarde um mytho, deu origem ás representações que se effectuavam no começo do anno solar, tendo por emblema um *novilho.*

Estas representações persistindo nos cantares das janeiras tiveram o nome de *Festas do Aguinaldo*, o que quer dizer *Boi-nascido*, Agui-naldo (o Agnus equinocial).

Eis ahi a origem da dansa archaica do *Bumba meu Boi*, que tendo cahido em desuso nas capitaes dos nos-

sos Estados, continua, porém, com toda sua frescura e singeleza no interior e no reconcavo.

Ainda em Janeiro de 1906 estando veraneando em S. Thomé de Paripe, foi-me solicitada a permissão para dansar em minha casa o *Rancho do Boi*.

Preparei-me com toda a satisfação para receber condignamente estes foliões, unicos representantes dos nossos costumes tradicionaes.

Deram nove horas, dez, onze, nada delles virem, cheguei a pensar que não viriam mais. Engano, é que elles vinham de casa em casa, e a minha morada era uma das ultimas. Só depois da meia noite foi que chegou a minha vez.

Fechei as portas, como é de praxe, para poderem dar começo ao canto inicial, findo o qual, ao romperem a chula

Abram a porta
Tambem a janella
Q'eu quero gozar
A côr de canella.

A dona da casa
E' boa de dar
Garrafas de vinho
Doce de araçá.

tive novamente de abril-as para dar começo a representação. Sob a toada desta chula e debaixo de toda ordem e disciplina entraram todos, figuras e coristas, ficando só do lado de fóra o Boi e o Vaqueiro. Seguiram-se as quadras allegoricas successivamente canta-

das *á sólo* pelas diversas figuras do rancho. Ao terminar, **o silvo imperioso** de um apito fez o silencio preciso, e **chamou** a attenção dos espectadores. Eis senão quando **o Vaqueiro** botando a cabeça de fóra de um dos portaes **deu signal** de sua presença e dando entrada ao seu **Boi** os coristas começaram ao som da musica o seguinte *velorio*:

Olha o boi, olha o boi,
Que te dá.
Ora, ao dono da casa
Tu vais festejar.

Olha o boi, olha o boi
Que te dá.
Ora, dá no vaqueiro
Meu boi guadimar.

Olha o boi, olha o boi
Que te dá.
Ora, espalha este povo
Meu boi marruá.

Olha o boi, olha o boi
Que te dá.
Ora, sae da catinga
Meu boi malabar.

Olha o boi, olha o boi
Que te dá.
Ora, faz cortezia
Meu boi guadimar.

Foi debaixo da toada d'esta chula que o Vaqueiro se apresentou fazendo evoluções, guiando o Boi que ora dansava, ora espalhava o povo, ora arremettia em chifradas e que depois cahiu morto.

Ahi em roda do Boi morto o Vaqueiro sapateando e fazendo momices tentou reanimal-o de novo á vida, cantando.

Eu fui ver na cabeça,
Eh! bumba!
Achei ella bem lêfa.
Eh! bumba!

Eu fui ver la na ponta,
Eh! bumba!
Elle de mim não fez conta,
Eh! bumba!

Eu fui ver no pescoço,
Eh! bumba!
Achei elle bem tôrto.
Eh! bumba!

Eu fui ver nas apá,
Eh! bumba!
Não achei nada lá.
Eh! bumba!

Eu fui ver lá na mão,
Eh! bumba!
Não achei nada não.
Eh! bumba!

Eu fui ver nas costellas,
Eh! bumba!
Não achei nada n'ellas.
Eh! bumba!

Eu fui ver no vasio,
Eh! bumba!
Achei o boi bem esguio.
Eh! bumba!

Eu fui ver no chambarí,
Eh! bumba!
Não achei nada ahi.
Eh! bumba!

Eu fui ver no mocotó,
Eh! bumba!
Andei bem ao *redó*.
Eh! bumba!

Eu fui ver na rabada.
Eh! bumba!
Não achei ahi nada.
Eh! bumba!

Eu fui ver no espinhaço,
Eh! bumba!
Achei tudo em vergaço.
Eh! bumba!

Concluida esta cantiga muito parecida a um *memento*, o Boi levanta-se, sacode-se, afasta o povo com os chifres, coroando o auto com a chula do Vaqueiro, que me atirando o lenço, recebeo a *molhadura* usual.

Terminou-se aqui o auto após o qual franquiei-lhe toda a casa e dispensando-lhes toda a attenção levei-os para a sala de jantar onde lhes offereci a devida refeição, ao que elles me agradeceram pedindo somente uma *minduba* ou um *prego* para *matar o bicho*.

Durante este descanço parte das figuras que ficaram na sala e que não acceitaram nada, arrojaram um samba ao desafio, sob o repinicado da viola e o retinir dos pratos. Pouco a pouco o samba foi-se engrossando até que estando todos já reunidos o chefe poz termo á dansa pelo silvo de seu apito. Em seguida, romperam uma nova chula de agradecimentos e de des-

pedidas, e, fazendo evoluções de marchas e contra-marchas, sahiram entoando o seu adeos na toada da mesma chula.

....

Todos os mais reisados, como o do Cavallo marinho, do *Seu* Antonio Geraldo do mestre Domingos, do Pica-páu, do Calangro, do Caipora, do Zé do Valle e da Cacheada, são variantes do Bumba meu Boi, mais ou menos ricas de assumptos dramaticos, lyricos, burlescos, comicos hieraticos, etc.

O reisado da Borboleta, do Maracujá e do Pica-páu, por exemplo, que Silvio Romero diz ser de origem sergipana, sendo composto de diversas scenas e de diversos quadros, póde ou deve ser considerado a primeira manifestação da opera buffa ou burlesca entre nós, cuja representação ao ar livre é muito semelhante ao que na França se chamou *vaudeville*, e que hoje pela sua adaptação ao theatro se chama opera comica ou simplesmente *opereta*.

Por serem usados nos costumes populares de Sergipe a maior parte dos cantares attribuidos por Silvio Roméro, nos *Cantos populares do Brasil*, como de orgem sergipana, não se póde entretanto contestar á Bahia a primazia que tem sobre quasi todos elles, não só porque Sergipe foi um pedaço do territorio da Bahia desmembrado della, como tambem porque elles ainda fazem parte da sua tradição e são cantados em quasi todos os recessos de familia essencialmente bahiana.

Divide-se o Reisado da Borboleta, do Maracujá e

do Pica-páu em seis scenas. Na primeira apparece um grupo cantando:

Na segunda scena apparece uma figura representando uma borboleta.

Canta o côro na mesma musica:

> Borboleta bonitinha,
> Saia fóra do rosal;
> Venha cantar doces hymnos
> Hoje noite de Natal.

Canta a Borboleta:

> Deus lhe dê mui bôa noite,
> Boa noite lhe dê Deus;
> Que eu não sou mal ensinada
> Ensino meu pae me deu.

. . . .

Na terceira scena o vaqueiro, que é uma especie de palhaço, traz um pé de maracujá artificial e depois entram duas figuras e cantam:

1.ª figura:

Senhores me dêm licença,
Licença me queiram dar,
Que eu vou chamar minha irmã
Para apanhar maracujá.

2.ª figura:

Minha irmã me chamou
Para apanhar maracujá;
Senhores me dêm licença,
Licença me queiram dar.

E cô, e cô.
Apanhar maracujá.
E cô, e cô.
Maracujá de doce.

E cô, e cô.
Apanhar maracujá.
E cô, e cô.
Bem apanhadinho.

E cô, e cô.
Apanhar maracujá.
E cô, e cô.
Bem machucadinho.

E cô, e cô.
Apanhar maracujá.
E cô, e cô.
Pela mão de sinhá.

Na quarta scena apparece um tronco de arvore com dous Pica-páus; e mais dous meninos cantando em torno do mesmo:

Menino:

Pinica-páu de curioso
De um pau fez um tambor,
Para tocar alvorada
Na porta de seu amor.

Estribilho:

Sinhá Naninha
De campos de Minas, etc.

Menino:

Pinica-páu de atrevido
Foi ao Rio de Janeiro,
Buscar sua mulatinha
Que comprou com seu dinheiro.

Estribiiho:

Sinhá Naninha
De campos de Minas, etc

Menino:

Pinica-páu vamos embora
Pede licença ás senhoras,
Faz a tua cortezia,
Procura o tom da viola.

Na quinta scena entra o Boi e o Vaqueiro. Canta o côro:

Seguem-se os versos já descriptos no **Bumba meu Boi,** após os quaes o Boi finge-se morto e o **Vaqueiro canta**:

Levante-te meu boi,
Vamos-nos embora,
Que a viagem é longa
D'aqui p'ra fóra,

O meu boi da Bahia,
Como boi primeiro,
Com a festa do povo
Dansa primeiro.

O meu boi da Bahia
Era um valentão,
Chegando á Lapinha
Derrubou-me no chão.

O meu boi valente
E' de coração,
Dansa no escuro
Sem um lampeão,

Aqui estou esperando
Bem de coração
A sua resposta
Oh! *seu* capitão.

Na sexta e ultima scena, que representa a despedida, cantam todos:

Bateu azas, cantou o gallo
Quando o Salvador nasceu
Cantam anjos nas alturas
O-lé-lé
Gloria in excelsis Deo!

Prova-nos ainda a antiguidade deste auto o estylo da arte poetica da terceira scena em que se encontram vestigios da poesia do seculo XVI nas formas das rimas e versos invertidos, pertencentes ao genero das balladas e serranilhas. Dentre outras por especimen e para confrontação destaquemos esta de Gil-Vicente por ser de um lyrismo encantador e de uma singeleza admiravel.

Digades, filha, mha filha velida,
porque tardaste na fontana fria?
« Os amores ey!

Digades, filha, mha filha louçana,
porque tardaste na fria fontona?
« Os amores ey!

Tardey, mha madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volviam ;
Os amores ey!

Tardey, mha madre, na fria fontana,
nunca vi cervo que volvess'o rio!
Os amores ey!

JOSE' DO VALLE

O reisado de José do Valle, tambem de origem sergipana, segundo Sylvio Romero, pertence a epocha em que cada potentado possuia, a troco de meia pataca diaria, um ou mais guarda-costas respeitaveis pelas suas bravuras e façanhas.

A decadencia da metropole no tempo de D. João v, como disse Araripe Junior, influida pelas artimanhas commerciaes dos hollandezes e pelo jugo desastrado dos hespanhóes, fizeram do Brasil um atoleiro de vicios. Mandava quem queria e ninguem obedecia.

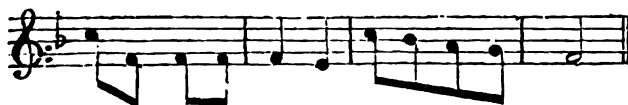
Pois bem, d'esta epocha foi que começaram a apparecer no Brasil os capangas, capadocios e os celebres matadores do sertão.

De um celebre Domingues Fagundes, capadocio pernambucano, conta-se que « tendo um hollandez, em conversa, posto em duvida o seu valor, dizendo que elle não passava de um assassino incapaz de matar ninguem de frente em campo aberto, procurou-o para desforçar-se da injuria, e com effeito logo adiante topou o flamengo, que seguia pela estrada acompanhado de um compatriota. Todos iam armados de pistolas e bacamartes. Apenas Fagundes descobrio o inimigo, picou o cavallo e atravessando-se na frente fel-o parar e disse: Sois mestre Jan, e eu sou Domingues; se sois mais homem do que eu, matai-me vós que sois fla-

mengo. O hollandez não fez um movimento; porque antes que podesse armar o bacamarte, o adversario o tinha varado com uma bala certeira no coração.

A mais de uma pessoa Fagundes acolhera com o mesmo tratamento por insignificantes offensas. A um soldado porque lhe dera um murro na rua, esperou um dia fóra do Recife e barbaramente o esfaqueou.»

Pela leitura do Zé do Valle vê-se que, se elle não foi um matador do caracter de Lucas da Feira, porque o movel do seu crime não foi o roubo, pelo menos foi do mesmo caracter de Domingues Fagundes, que matava por garbo de valentia na qualidade de capanga e de guarda-costas.

Zé do Valle, que foi preso atraiçoado por uma cabocla, era o terror dos nossos sertões, pela sua assignalada malvadez. Com o regosijo de sua prisão e para celebrar a perversidade desse scelerado foi que se fez o reisado do Zé do Valle, no qual entram em scena tres figuras: — Elle, Dona (sua mãe) e o Presidente — Canta elle:

Variante do sertão

Zé do Valle:

A minha prisão } *bis*
Foi ao meio dia,
Nas casas extranhas } *bis*
Com grande agonia.
Mortinho a fome } *bis*
Mortinho a sède,
Só me sustentava } *bis*
Em caninha verde.

Presidente:

« Dona, por aqui?
Grande novidade.

Dona:

« Vim soltar um preso
Cá n'esta cidade.
Senhor Presidente
Que dinheiro vale?
Tenho duzentos contos
Por José do Valle.

Presidente:

« Dona, vá se embora,
Qu'eu não solto não,
Que seu filho é máu,
Tem máu coração.
Matou muita gente
Lá n'esse sertão,
De minha justiça
Não faz caso, não.

Dona:

« Tenho meu lacaio
De minha estimação,
P'ra seu Presidente
Não tem preço não.
Senhor Presidente,
Ja incontinenti,
Solte Zé do Valle
Pelo sacramento.

Zé do Valle:

« Senhor Presidente
Não abra a porta, não,
Se eu cahir na rua
Faço escalação.»
«Minha mãe, vá-se embora,
Deixe de cegueira,
Qu'eu hei de ser solto
No Rio de Janeiro.»

Dona:

« Quem tiver seu filho
Dê-lhe ensinação,
P'ra nunca passar
Dor de coração.
Quem tiver seu filho
Dê-lhe todo o dia,
Ao depois não passe
Dores de agonia.

Zé do Valle:

« Adeos, minha mãesinha,
Mãe do coração
Dê lembranças a Anninha
E a meu mano João.
Mana, va-se embora
Guarde o seu dinheiro
Qu'eu vou me soltar
No Rio de Janeiro.»

(Segue-se o Bumba meu Boi.)

CACHEADA

O reisado da Cacheada é outro auto de vaqueiros no qual entram primeiramente em scena: o Rei, a Cacheada (bailadeira provecta que representa o papel de Secretario do Rei), o Caboclo, o Mandú, a Maria Thereza, a Lavadeira; e depois a Cambrainha (cavallo completamente branco), o Engenho, a Cobrinha verde o Vaqueiro e o Boi.

Sendo todos os reisados variantes do Bumba meu Boi, as evoluções são quasi as mesmas differindo somente na musica e na letra.

Já nas Alagoas os personagens d'este reisado são: « o Boi, o Tio Matheus, Catharina, o Doutor, o Torará (individuo exquisito vestido de folhas), o Morto-e-vivo, Zabelinha, o Mané Pequenino, o Perna de páu, o Urucutry (filho de Matheus), o Capitão do matto, um rei mouro e um rei christão.

No Ceará enxertam-se ainda estes autos com as toadas dos tradicionaes: Rabicho da Geralda, Boi Espacio, Boi Serubim, etc.

CANTIGAS DE RUA

Não é somente entre os costumes e folgares de principio religioso ou hieratico que se baseam os cantares tradicionaes do povo brasileiro: as cantigas de rua, os cantares de roda, as cantilenas de berço, as canções bacchicas, os aboiares dos vaqueiros, os arrascares dos campeões e muitos outros trovares que já vão cahindo em desuso, taes como: a canção do figueiral, a xaçara do cego, o Bernal francez, D. Silvana

e o conde D. Alberto, etc., constituem outros tantos especimens de musicas populares que fazem parte de nossa tradição.

As cantigas de ruas são composições anonymas em que o povo em um momento dado, satyrisa os acontecimentos mais importantes da epoca. Na Bahia quasi sempre estes cantares sahem no mez de Janeiro, por occasião da tradicional *Segunda-feira do Bomfim*.

Podem ser politicas, satyricas ou allusivas. Dentre outras destaquemos:

(Seguem-se as quadras).

Oh! bellas morenas,
Oh! rapaziada,
Que cantam modinhas
Comem feijoada.

Yôyô, Yáyá, etc.

Côro *

Amor, amor,
Querido amor
Este povo brasileiro
E' de nosso imperador.

Quadras

Se esta rua fosse minha
Eu mandava *ladrear*,
De pedrinhas de diamantes
Para meu bem passeiar.

* Esta é uma variante da mesma cantiga.

Larangeira eu bem te disse
Que tu não botasses flor
Que passasses sem laranja
Como eu passo sem amor.

CANTARES DE RODA

Os cantares de roda que constituem um dos brinquedos mais apreciados pela mocidade, não só na capital como nos arrabaldes e no reconcavo, constam de uma roda de meninos, moças e rapazes, em cujo centro se colloca um cantor, o qual, tirando uma quadra de cór ou de improviso, escolhe uma dama de sua sympathia para substituil-o no logar, após o que o côro, que está sempre andando a roda, repete o estribilho da mesma dansa.

Havendo um grande numero de composições modernas dentre os cantares de roda, basta que citemos: a Condessinha de Aragão, a Moda da Carrasquinha, a Senhora D. Sancha e a Ciranda Cirandinha, por serem de um typo especial e caracteristico dos nossos costumes coloniaes.

A CONDESSA

Final Alegretto

Este jogo infantil que era muito usado antigamente nos recreios collegiaes executa-se da seguinte forma: «Um numero impar de creanças organisam roda, no meio da qual fica uma menina, de pé, em quanto as que a circumdam se sentam, ou se põem de joelhos, segurando-lhe na orla da saia do vestido. A que está no meio representa a Condessa e as que estão em volta representam filhas. Por fóra da roda um numero egual de crianças representa cavalheiros que vão pedir a Condessa a filha em casamento; e um canta:

Oh Condessa oh Condessinha,
Oh Condessa d'Aragão:
Venho pedir-te uma filha
De bonitas que ellas são.

A Condessa responde:

Minha filha não t'a dou
Que me custou a crear
Nem por ouro nem por prata
Nem por sangue d'Aragão.

A roda dos cavalheiros gira e o primeiro vae cantando:

Tão contente que eu vinha,
Tão triste me vou achar;
Pedi a filha a Condessa,
Condessa não m'a quiz dar.

A Condessa torna a cantar:

Volta atraz, oh cavalheiro,
Se fores homem de bem
Dar-te-hei a minha filha
Se m'a estimares bem.

Responde o cavalheiro:

Estimo-a bem como bem,
Sentada n'uma almofada,
Enfiando contas de ouro,
Salta cá minha esposada.

E retira uma menina das filhas da Condessa, e vem passear de braço dado por fóra da roda dos cavalheiros, em direcção contraria.

Seguem-se os outros cavalheiros que repetem o mesmo jogo. No fim a Condessa fica só, e então os pares que andavam em volta dão as mãos e formam grande roda e a Condessa canta o *alegretto* final.

Eu sou viuvinha,
Da banda d'além,
Quero casar
Não acho com quem:
Só comtigo, só comtigo, só comtigo.
Meu bem.

E abraça um cavalheiro, e a menina que fica sem par vae servir de Condessa, se querem repetir o jogo.

VARIANTE BRASILEIRA

Onde mora la Condessa
De lingua de França e dor de lanceta?

Que quereis com la Condessa
De lingua de França e dor de lanceta?

Venho aqui que o Rei mandou
Das tres filhas que vós tendes
Para me emprestar uma
Para me enfiar o ouro.

Nem por ouro nem por prata
Nem por sangue d'Aragão
Não darei as minhas filhas
No estado em que ellas estão.

Tão alegre que viemos,
E tão triste que voltamos
Pela filha de la Condessa
De lingua de França e dor de lanceta.

Torna atraz bons cavalheiros
Por ser homens de bem
Entra aqui neste desterro
Escolhei a que vos convém.

Essa levo, essa trago
Vestidinha d'amarello,
Que me come o pão da ceia
Bebe o vinho de Galiléa.

Assentae ahi menina
A coser e a bordar
Que dos céos nos ha de vir
Uma agulha e um dedal.

Agulha será de prata
O dedal será de ouro,
Palmatoria de marfim
Para mão de alfinim.

A MODA DA CARRASQUINHA

Esta dansa de roda em que só entram meninas, de mãos dadas girando sempre, é muito antiga. Ao chegar no estribilho todas soltam as mãos e acompanham com movimentos imitativos cada verso, da forma seguinte: no signo (1), voltam-se todas com o braço esquerdo dobrado, tendo a mão sob o peito e o cotovello apontado para a que fica a esquerda; (2) fazem com o joelho mensão de ajoelhar; (3) ficam boqueabertas; (4) sacodem a saia; (5) levantam o braço direito; (6) beijam-se; (7) abraçam-se e deitando a mão á cinta uma da outra dão uma volta.

A moda da Carrasquinha,
E' uma moda tão atribulada (1)
Que pondo o joelho em terra (2)
Faz a gente ficar pasmada. (3)

Mathilde sacode a saia (4)
Mathilde levanta o braço, (5)
Mathilde dá-me um beijinho (6)
Mathilde dá-me um abraço. (7)

SENHORA D. SANCHA

Dansa—Forma-se uma roda e põe-se D. Sancha ao meio com um lenço ou toalha amarrado nos olhos. Os da roda cantam:

Senhora dona Sancha
Coberta d'ouro e prata
Descubra o seu rosto
Queremos ver a cara.

D. Sancha de olhos vedados pergunta, cantando:

Que anjos são estes
Que andam carriando
De dia e de noite
Com seu Padre-nosso } *mesmo canto*
E sua Ave-Maria?

Os da roda respondem tambem cantando:

Somos filhos do Rei,
Netos de um conde
Que manda que se esconda } *mesmo canto*
Debaixo de uma pedra
De S. Miguel Archanjo

Ahi todos soltam as mãos e brincam de cabra-cega, até que D. Sancha de olhos vedados possa pegar um dos da roda, o qual vae pagar a sua toleima servindo de D. Sancha.

CIRANDA CIRANDINHA

A propria letra d'esta moda indica a maneira de a dansar. Os pares de braço dado marcham, em grande roda. Durante os 8 compassos do estribilho seguem todos a mesma direcção, depois os cavalheiros dão a mão direita á direita das damas e dão meia volta sobre o lado direito, em seguida dão meia volta sobre o lado esquerdo.

Esta *moda* propria das *eiras*, vulgarissima em todo o Brasil, é talvez, diz o Cancioneiro portuguez de Cezar das Neves, contemporanea da primitiva alfaia agricola, a *Ciranda*, que serve para joeirar os cereaes. E' d'ella que lhe provém o nome e a ella são allusivas todas as cantigas e se referem ditos, como *beber por uma cabaça ou assobio*, que é o receptor dos grãos.

Esta moda da Ciranda
E' uma moda bem ligeira
Faz andar as raparigas
Com o trigo na joeira

Ciranda, Cirandinha, } *bis*
Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta
Meia volta vamos dar;
Vamos dar a outra meia
Outra meia e troca o par.

CANTILENAS DE BERÇO

Cantilenas de berço ou *berceuses* propriamente ditas são os meigos e os ternos cantares com que nossas mães aconchegando-nos ao seu tepido collo nos acalentaram em nossa infancia entoando sob o rhythmar de seu coração amoroso os seguintes canticos e quadras inteiramente repassados de sentimento e dedicação materna.

Senhora Sant'Anna
Quando andou no mundo,
Por onde ella andava
Deixava uma fonte.

Vieram os anjos
Beber agua n'ella,
Que agua tão limpa
Que fonte tão bella.

Senhora Sant'Anna
Ninae-me este menino,
Emquanto elle dorme
Não faz maravilha.

Este menino
Não dorme na cama,
Dorme nó regaço
De Senhora Sant'Anna.

Maria lavava
José estendia
O menino chorava
Do frio que tinha.

Este menino
E' do céo não se cria.
Os anjos do céu
Que lhe venham acudir.

Sú, Sú, sú.
Calla a bocca meu filhinho,
Sua mãe
Foi na fonte logo vem.

Foi buscar
Panellinha de vintem.
Bacalháu
Com azeite sabe bem.

Mucama, creoula
Que veio da Bahia,
Pegue este menino
Dê banho na bacia.

A bacia é de ouro
Lavada com sabão,
Pegue este menino
E vista-lhe o roupão.

O roupão de velludo
A touquinha de filó,
Pegue este menino
E dê-lhe a sua vó.

Avó é bonita
Tem as pernas grossas,
Pegue este menino
E leve-o para roça.

A roça é bonita
E muito bem plantada,
Pegue este menino
Dê-lhe uma palmada.

Palmada não
Que lhe faz chorar,
Pegue este menino
E dê-lhe o que mamar.

Oh! muleque de meu pae
Não me corte os meus cabellos
Que meu pae me penteava
Minha madrasta os enterrou
Pelos figos da figueira
Que o passarinho comeu

(Recitado) Xô! passarinho

Da figueira de papae. (*duas vezes*)

Esta *berceuse* é baseada na seguinte lenda: Um nobre cavalheiro, no tempo das lutas entre mouros e christãos, seguira para as longiquas terras do combate deixando saudoso no seu lar a sua primogenita, unica filha do primeiro casal, a sua segunda mulher e mais uma filhinha do segundo casal. Havia no seu quintal uma figueira que a madrasta zelava muito por gostar bastante de seus fructos. Começando os passarinhos a beliscarem os figos ella encarregou a pobre da enteadi-

nha de enxotal-os. N'um bello dia a madrasta indo colher os seus cubiçados fructos encontra-os todos beliscados. N'isto, raivosa apanha a pobre creancinha e da-lhe tanta pancada que a deixa morta. Ahi mesmo debaixo da figueira ella procura esconder o seu hediondo crime fazendo uma cova e dando-lhe sepultura.

Tempos depois volta o marido da guerra e procurando pela primogenita a madrasta a dá por fugida. Um certo dia por ordem do senhor, o escravo vae derrubar o capinzal verde e viçoso que nascera sobre a sepultura da infeliz, é quando ella canta. *Oh! moleque de meu pae.* etc. Só assim o pae teve noticia da filha.

MARIA CACHUCHA

Esta musica é de origem hespanhola e pertence ao genero dos *fandangos*, que como os *boléros* se dansava antigamente. Hoje, porém, ella em vista de ter perdido a sua adaptação antiga e de se lhe ter adaptado estas quadras, constituio-se uma *berceuse* e é cantada como tal.

Maria Cachucha
Quem te cachuchou?
Foi o frade Loyolo
Que aqui passou.

Estribilho

Maria Cachucha
Quem te cachuchou?
Foi um frade Loyolo
Que aqui passou.

Maria Cachucha
Com quem dormes tú?
Eu durmo sosinha
Sem medo nenhum.

Maria Cachucha
Com quem dormes tú?
Eu durmo com um gato
Que faz *miaú*.

Maria Cachucha
Quem é teu amor?
E' um soldadinho
Que rufa tambor.

Maria Cachucha
Que vida é a tua?
Comendo bebendo
Passeando na rua.

CANÇÕES BACCHICAS

Dentre as canções bacchicas ou cantares de meza, que são, póde se assim dizer, cosmopolitas há entretanto algumas que se destacam entre nós por serem exclusivamente brasileiras.

Para exemplo basta que citemos:

Papagaio, Periquito,
Saracura, Sabiá,
Todos cantam, todos bebem,
A saúde de Yayá.

Hip, hip.. hip., hurrah!

Como canta o papagaio (*bis*)
O papagaio (3 vezes) canta assim:

Papagaio verdadeiro (bis)
Até na cor (3 vezes) é brasileiro.

Donde vem tod'esta gente
Vem do Brasil, independente,

Viva o Snr.... Hip...hip...hip...hurrah!

Saudemos á dona da casa
E a toda sua geração
Se assim fôra, se assim fôra,
Saudemos com o copo na mão.

Saudemos ao Snr...........
Saudemos de todo coração
Se assim fôra, se assim fôra,
Saudemos de copo na mão.

Repetem-se os mesmos versos dirigindo-se a todos os comensaes, após o que grita-se :

Hip...hip...hip...hurrah !

Como canta o papagaio,
Como beija o beija-flor,
Bebamos a saúde
De (fulano) que é nosso amor.

(Côro) Bate, bate, bate,
Bate as azas beija-flor,
Bate, bate, bate,
(Fulano) é nosso amor.

Hip... hip... hip... hurrah !

ABOIAR

Entre nós, e muito principalmente no norte do Brasil, é costume conduzir-se o gado nas longas jornadas, ao som de uma toada monotona, compassada e plangente, que se chama *aboiar*. A toada deste canto,

* Batendo com a faca nos pratos.

quasi sempre sem letra expressa, é monosyllabica e representada alternativamente pelas vogaes: —O-U.

Trouxeram-nos, provavelmente, estes costumes os bascos hespanhoes ou euskarianos, que os aprenderam dos arabes.

O que são os nossos *aboiares*, senão uma assimilação das *zambras* e dos *hudas* cantados pelos tropeiros arabes?

A mesma origem tiveram talvez as *lengas-lengas* do *Rabicho da Geralda*, do *Boi Espacio* e da *Vacca do Borel*, cujos versos mais recitados do que cantados são copias do *lingui-lingui* arabe.

ARRAZOAR

Chama-se arrazoar cantar tyrannas ao desafio.

E' de costume na roça, nas lavanderias, nos engenhos, durante o tempo que se trabalha, dous ou mais dos trabalhadores desafiarem-se em tyrannas. Estes cantares mitigam-lhes de certo modo o cançaço fazendo-lhe esquecer a dureza do trabalho. Constam de uma pequena phrase musical em que só encontram traços do rhythmar africano e traços do rhythmar hespanhol, sendo deste ultimo em muito maior escala.

A fusão destes dous traços sendo de origem indigena caracterisa a tyranna brasileira destacando-a da hespanhola.

De todos os cantares ella é que conserva ainda em grande quantidade os traços caracteristicos de sua procedencia. Isto porque desapparecendo-se da cidade internou-se nos altos sertões onde, em virtude da grande difficuldade de transporte e de communicação,

era raro ouvirem-se cantar outras composições para que ella podesse se modificar.

São cantares rusticos, é verdade, mas não se póde negar a sua belleza, o seu encanto, e o seu valor musical. Como é agradavel ouvirem-se os campeiros com toda sua rudeza cantar o aroma de seus campos, a bravura de seu gado, a plumagem de suas aves, a destreza de seus cães, e a intimidade de seus lares!

Dentre outras d'estas tyrannas podemos destacar as seguintes que ja se vão tornando cantadas entre nós.

Eu caio sereno eu caio
Eu quero o tampo do cumbuco do balaio
Se quizer me futuque
Eu largo o tampo e pego no cumbuco

Minha mãe tem moça para mim
Quando chega tempo de *orraio*
Cascavel de Cachoeira
Costuma bater *chocaio*
Me dê minha viola
Qu'eu canto *sereno eu caio.*

Eu caio sereno eu caio etc.

Minha mãe quando eu morrer
Me enterre em seu quintal
Me deixe meu braço de fóra.
Para meu pandeiro *rufá*,
E me dê minha viola
Qu'eu canto *sereno eu caio.*

Eu caio sereno, etc.

Olha a velha pariu a mosca,
Mosca não mosquitinho é
Veio o passaro de lé lé léu
Catituque, fuque-fuque, macaquinho, pitição,
Os caboclos rincham
Minha vacca muge meu bezerro berra.

Chou gallo, chou perú,
Chou gallinha, chou jacú,
Piriquitinho de S. Gonçalo
Jandaia comeu meu milho
Qu'eu sustentava meu gallo
Quando vejo meu gallo morto
Chorei....... chorava......

Oh ! *sinhá* minha visinha
Me guarde uma cousa boa
Uma coisa muita boa
Que não me faça mal.

—Sou passaro preto
Sou azulão
Debaixo d'agua
Sou mergulhão.
Sou padre mestre
Sou sachristão
Subo no pulpito
Prego sermão.
—Sou linha fina
De carritel
Bolem commigo
E' porque quer.
Arrenego do fado
Que o homem tem
Apanhando chorando
Querendo bem.

Em Cannavieiras, sul da Bahia, durante as longas e penosas jornadas feitas em canôas ou em jangadas sobre o rio Jequitinhonha, os tripolantes destas embarcações, ás horas mortas da noite, mitigam o cançaço de seu varejar constante entoando, ao desafio, a seguinte tyranna, cujas quadras bastantes caracteristicas pintam ao vivo o seu labutar e a sua vida intima.

Tanto faz *pulá* p'ra'qui
Como *pulá* p'ra'colá
Tanto faz dá na cabeça
Como na cabeça dá.

Barranca do rio Jequitinhonha
Arroz pilado é pamonha
Quando eu *fô* em sua casa
Me trate com mais *cerimonha.*

Eu sou *fio* da Bahia,
Não nego meu *naturá*
Os dêdos da minha mão
São *irmão* não são *iguá.*

O que rola no páu é imbé
A desgraça do *home* é *muié*
Quando eu *fô* na sua casa
Mi trate *mió* se *quizé.*

O Dr. Barbosa Rodrigues, lamentando o nosso desamor ao *folk-lore*, disse: «Quando outr'ora, nos centros populosos, nas fabricas do Governo da Metro-

pole, ou pelos sitios, se reuniam a noite os visinhos, então todos tapuios ou indios, falando uma só lingua, a lingua patria, o *poracé* (1) se formava, o *toré* (2) estrugia, e, ao correr do *cachiry* (3), a *nëengareçana* (4) echoava em torno. Quando pelo *ayurí* (5) se formava o *putirum* (6) nos sitios as familias se reuniam, e, como era costume, passavam as mulheres o dia em torno das montarias descançando e preparando a mandioca *puba* (7) para o fabrico da farinha d'agua e, á noite, batendo algodão para a tecelagem. Era então que alegravam este trabalho as cantigas ao desafio.

Nos *poracés*, ao som do *toré* e depois do *tamborinho*, chovia a *moacema* e outras dansas.

Hoje tudo se perdeu. Nada mais disso se vê. A mocidade mesmo não conhece estas cantigas, porque o tapuio dansa quadrilhas francezas e schottisch e toca rabeca ou sanfona........»

«Foram-se os primeiros instrumentos; com os indigenas desappareceram os *maracás* chocalhantes, vieram os negros com o *karimbó* e o *karacaxá*, e, em torno das fogueiras em tempos festivos, ao Sul e ao Norte, ferviam os *jongos* rebolados, recordando aos exilados a vida barbara nas brenhas africanas. Más, já o sangue languido dos peninsulares influia nas mamelucas e nas cafusas;—a mulata trescalando, a piprioca ou herva de S. João, deixava os circulos banzeiros e,

---

* 1, Dansa. 2, Corneta. 3, Bebida inebriante feita de mandioca. 4, Cantiga. 5, Convite. 6, Reunião de amigos para o trabalho commum. 7, Amolecida n'agua.

Quanta laranja minda;
Quanta florinha no chão;
Quanto sangue derramado
Por causa d'essa paixão.

Pinheiro, dá-me uma pinha;
Roseira, dá-me um botão;
Morena, dá-me um abraço,
Que eu te dou meu coração.

O bicho pediu sertão;
O peixe pediu fundura;
O homem pediu riqueza;
A mulher a formusura.

Estas tres imagens desconnexas, das quaes a primeira foi colligida no Pará, a segunda em S. Paulo e a terceira em Cuyabá, estudadas em seu fundo moral, tiveram de Couto Magalhães a seguinte traducção: «Essa paixão passou por mim e fez derramar tanto sangue como a tempestade, que derrama pelo chão as flores ainda pequenas e os fructos não sazonados.»

«Um abraço teu, morena é tão precioso como a pinha o é para o pinheiro, como o botão de rosa o é para a roseira; d'a-me-o, que em troca dar-te-hei o que tenho tambem de mais precioso que é o meu amor».

«A formosura é tão indispensavel á mulher, e a riqueza ao homem, como para o peixe é indispensa-

Tiririca é faca
De *cortá*
Não me corta muleque
De *sinhá*.

Eh! êh! êh! êh!! bahiano.
Quem não póde com dous larga um.

CANÇÃO DO FIGUEIRAL

A canção do Figueiral, que é do mesmo estylo dos romances de Estavillar cantados nas Asturias, data do seculo XIII e é formada sob a lenda do *Tributo das donzellas*.

Conta-se que os reis mouros, no tempo em que dominavam na peninsula, impunham aos reis christãos, em compensação de uma paz vergonhosa, pesados encargos, e, entre elles, o vexatorio tributo de darem para os harens do monarcha mouro um certo numero de donzellas, sendo quasi sempre umas tantas meninas fidalgas e filhas de familias distinctas, e outras tantas filhas de lavradores. Além deste tributo, muitos personagens mouros traziam agentes para roubar donzellas.

era raro ouvirem-se cantar outras composições para que ella podesse se modificar.

São cantares rusticos, é verdade, mas não se póde negar a sua belleza, o seu encanto, e o seu valor musical. Como é agradavel ouvirem-se os campeiros com toda sua rudeza cantar o aroma de seus campos, a bravura de seu gado, a plumagem de suas aves, a destreza de seus cães, e a intimidade de seus lares!

Dentre outras d'estas tyrannas podemos destacar as seguintes que ja se vão tornando cantadas entre nós.

Eu caio sereno eu caio
Eu quero o tampo do cumbuco do balaio
Se quizer me futuque
Eu largo o tampo e pego no cumbuco

Minha mãe tem moça para mim
Quando chega tempo de *orraio*,
Cascavel de Cachoeira
Costuma bater *chocaio*
Me dê minha viola
Qu'eu canto *sereno eu caio.*

Eu caio sereno eu caio etc.

Minha mãe quando eu morrer
Me enterre em seu quintal
Me deixe meu braço de fóra.
Para meu pandeiro *rufá*,
E me dê minha viola
Qu'eu canto *sereno eu caio.*

Eu caio sereno, etc.

Olha a velha pariu a mosca,
Mosca não mosquitinho é
Veio o passaro de lé lé léu
Catituque, fuque-fuque, macaquinho, piticão,
Os caboclos rincham
Minha vacca muge meu bezerro berra.

Chou gallo, chou perú,
Chou gallinha, chou jacú,
Piriquitinho de S. Gonçalo
Jandaia comeu meu milho
Qu'eu sustentava meu gallo
Quando vejo meu gallo morto
Chorei....... chorava......

Oh! *sinhá* minha visinha
Me guarde uma cousa boa
Uma coisa muita boa
Que não me faça mal.

—Sou passaro preto
Sou azulão
Debaixo d'agua
Sou mergulhão.
Sou padre mestre
Sou sachristão
Subo no pulpito
Prego sermão.
—Sou linha fina
De carritel
Bolem commigo
E' porque quer.
Arrenego do fado
Que o homem tem
Apanhando chorando
Querendo bem.

Em Cannavieiras, sul da Bahia, durante as longas e penosas jornadas feitas em canôas ou em jangadas sobre o rio Jequitinhonha, os tripolantes destas embarcações, ás horas mortas da noite, mitigam o cançaço de seu varejar constante entoando, ao desafio, a seguinte tyranna, cujas quadras bastantes caracteristicas pintam ao vivo o seu labutar e a sua vida intima.

Tanto faz *pulá* p'ra'qui
Como *pulá* p'ra'colá
Tanto faz dá na cabeça
Como na cabeça dá.

Barranca do rio Jequitinhonha
Arroz pilado é pamonha
Quando eu *fô* em sua casa
Me trate com mais *cerimonha*.

Eu sou *fio* da Bahia,
Não nego meu *naturá*
Os dêdos da minha mão
São *irmão* não são *iguá*.

O que rola no páu é imbé
A desgraça do *home* é *muié*
Quando eu *fô* na sua casa
Mi trate *mió* se *quizé*.

O Dr. Barbosa Rodrigues, lamentando o nosso desamor ao *folk-lore*, disse: «Quando outr'ora, nos centros populosos, nas fabricas do Governo da Metro-

pole, ou pelos sitios, se reuniam a noite os visinhos, então todos tapuios ou indios, falando uma só lingua, a lingua patria, o *poracé* (1) se formava, o *toré* (2) estrugia, e, ao correr do *cachiry* (3), a *nëengareçana* (4) echoava em torno. Quando pelo *ayurí* (5) se formava o *putirum* (6) nos sitios as familias se reuniam, e, como era costume, passavam as mulheres o dia em torno das montarias descançando e preparando a mandioca *puba* (7) para o fabrico da farinha d'agua e, á noite, batendo algodão para a tecelagem. Era então que alegravam este trabalho as cantigas ao desafio.

Nos *poracés*, ao som do *toré* e depois do *tamborinho*, chovia a *moacema* e outras dansas.

Hoje tudo se perdeu. Nada mais disso se vê. A mocidade mesmo não conhece estas cantigas, porque o tapuio dansa quadrilhas francezas e schottisch e toca rabeca ou sanfona........»

«Foram-se os primeiros instrumentos; com os indigenas desappareceram os *maracás* chocalhantes, vieram os negros com o *karimbó* e o *karacaxá*, e, em torno das fogueiras em tempos festivos, ao Sul e ao Norte, ferviam os *jongos* rebolados, recordando aos exilados a vida barbara nas brenhas africanas. Más, já o sangue languido dos peninsulares influia nas mamelucas e nas cafusas;—a mulata trescalando, a piprioca ou herva de S. João, deixava os circulos banzeiros e,

---

1, Dansa. 2, Corneta. 3, Bebida inebriante feita de mandioca. 4, Cantiga. 5, Convite. 6, Reunião de amigos para o trabalho commum. 7, Amolecida n'agua.

attrahida pelos zangarreiros dos tangedores de violas e cavaquinhos, erguendo os roliços braços que fugiam mimosos, dos cabeções de trigo, derriando a cabeça graciosa, a gorja espontada e dura, esgargalada maliciosamente, d'olhos meio cerrados, arfando e sorrindo, com muito dengue e um quebranto faceiro pelo corpo, na ponta dos pés pequeninos, picando o sólo maciamente, sahia a dansar e a cantar como uma vespa, cravando aqui o ferrão do ciume, deixando ali o mel dos sorrisos aos applausos de « Ai! tyranna! » da caboclada em delirio. »

Tratando ainda de nosso *folk-lore* disse tambem Coelho Netto: * « O que mais escravisava a imaginação de Couto Magalhães era a fascinação pelo mundo aborigene, o amor por todas as gradações do sentimento, da alma primitiva, em suas misturas com outras raças.

O que faz a toada de seu ouvido, o que elle retem como a expressão de seu proprio sentimento, são algumas « quadrinhas » todas ellas (a phrase é d'elle) « ouvidas entre milhares de outras, quando nas longas jornadas, nos ranchos de S. Paulo, nas solitarias e desertas praias do Tocantins e do Araguaya, ou nos pantanos do Paraguay, meus camaradas ou os tripulantes de minhas canôas mitigavam com ellas as saudades das familias ausentes ou as tristezas d'aquellas vastas e remotas solidões. » « Para elle o seu poeta favorito, o seu Gonzaga inedito e intraduzivel, é o sertanejo cantando ao silencio da natureza a ingratidão do amor.

* Livro do centenario. tomo II.

Quanta laranja miuda;
Quanta florinha no chão;
Quanto sangue derramado
Por causa d'essa paixão.

Pinheiro, dá-me uma pinha;
Roseira, dá-me um botão;
Morena, dá-me um abraço,
Que eu te dou meu coração.

O bicho pediu sertão;
O peixe pediu fundura;
O homem pediu riqueza;
A mulher a formusura.

Estas tres imagens desconnexas, das quaes a primeira foi colligida no Pará, a segunda em S. Paulo e a terceira em Cuyabá, estudadas em seu fundo moral, tiveram de Couto Magalhães a seguinte traducção: «Essa paixão passou por mim e fez derramar tanto sangue como a tempestade, que derrama pelo chão as flores ainda pequenas e os fructos não sazonados.»

«Um abraço teu, morena é tão precioso como a pinha o é para o pinheiro, como o botão de rosa o é para a roseira; d'a-me-o, que em troca dar-te-hei o que tenho tambem de mais precioso que é o meu amor».

«A formosura é tão indispensavel á mulher, e a riqueza ao homem, como para o peixe é indispensa-

vel a fundura das aguas, e para o animal selvagem à vastidão das terras interiores, a que chamamos sertão.»

« E' essa poesia que elle leva por toda a parte.... Vendo dansar nos solares da velha nobreza dos Stuarts o *schottisch*, sente não tenhamos o mesmo patriotismo do escossez, que não se danse mais o *cateretê, essencialmente paulista, mineiro e fluminense, tão profundamente religioso*, que elle filia a Anchieta...

E como a dansa, a agilidade na lucta, o arremeço e a fuga do corpo, que elle vê representada pelo *capoeira*, cuja arte quizera ver ensinada em nossas escolas militares como a arte nacional.»

Até na capoeira vê-se quanto o sentimentalismo musical do capadocio brasileiro é fecundo; e não sendo, elle cuja vida muito semelhante a da ave na floresta não se occupa em outra cousa a não ser em divertir-se; elle que, quando a *sinhasinha* e o *sinhô-moço*, aborrecidos de sua malandrice, lhe deitam de casa para fóra, não lhe falta nas horas de refeição jaqueira, mangueira ou bananeira que lhe farte o appetite, servindo-lhe lauto jantar; elle cujo divertimento predilecto é o jogo da capoeira, arte de esgrima de origem indigena em que estuda a offensiva e a deffensiva na briga de faca, de cacete ou de sôco.

Pois bem é sob o rhythmo da seguinte chula onomatopaica, que os capadocios bahianos dão os seus diversos assaltos, sopapos, raspas, ponta-pés, cabeçadas, etc.

Tiririca é faca
De *cortá*
Não me corta muleque
De *sinhá*.

Eh! êh! êh! êh!! bahiano.
Quem não póde com dous larga um.

CANÇÃO DO FIGUEIRAL

A canção do Figueiral, que é do mesmo estylo dos romances de Estavillar cantados nas Asturias, data do seculo XIII e é formada sob a lenda do *Tributo das donzellas*.

Conta-se que os reis mouros, no tempo em que dominavam na peninsula, impunham aos reis christãos, em compensação de uma paz vergonhosa, pesados encargos, e, entre elles, o vexatorio tributo de darem para os harens do monarcha mouro um certo numero de donzellas, sendo quasi sempre umas tantas meninas fidalgas e filhas de familias distinctas, e outras tantas filhas de lavradores. Além deste tributo, muitos personagens mouros traziam agentes para roubar donzellas.

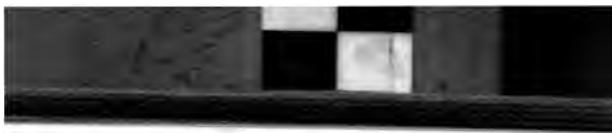
Estas violencias originavam sempre grandes luctas, porque aos mancebos christãos não lhes consentia o animo deixarem ir suas irmãs e namoradas para a posse dos infieis.

A canção do Figueiral narra um destes episodios em que um mancebo christão encontra em um figueiral seis meninas chorosas e afflictas, guardadas por um mouro e criados. Uma das meninas fala-lhe lastimando a sorte que as espera. O mancebo replica-lhe indignado juro que as defenderei.

Em seguida lançando mão do tronco de uma figueira que esgalhara, tanta pancada distribue nos mouros guardas, que os deixa impossibilitados de se mexerem; e tirando-lhes as donzellas as leva comsigo, consagrando especialmente o seu affecto á que lhe falara.

O original desta canção é o seguinte:

Uma replicara:

« Infançom nam sey,
« Mal houvesse a terra
« Que teme o mal rey,
« S-'eu las armas usara
« Y a mim fee não sey
« Se hombre a mim levara
« De tão mala ley
« A Deos vos vayades,
« Garçon cá não sey
« Se onde me falades
« Mais vos falarey...»
No figueiral figueiredo
A no figueiral entrei.

Elle respondera:

« A mim fee não irey
« Ca olhos d'essa cara
« Caro los comprarey;
« A las longas terras
« Entraz vos me irey,
« Las compridas vias
« Eu las andarey,
« Lingua de aravias
« Eu las falarey
« Mouros se me visse
« Eu los matarey. »
No figueiral figueiredo
A no figueiral entrei.

« Mouro que las goarda
« Cerco lo achey.
« Mal la ameaçara
« Eu mal me anogey,
« Troncom desgalhara
« Todos los machuquey,
« Las niñas furtara,
« Las niñas furtey
« La que a mim falara
« N'alma la chantey
No figueiral figueiredo
A no figueiral entrei.

XACARA DO CEGO

A xacara do cego foi tambem um dos noss cantares tradicionaes cuja lenda é a seguinte:

No tempo dos ricos senhores feudaes vivia n'uma aldeia, em companhia de sua mãe, uma formosa rapariga chamada Anna, cuja peregrina belleza tinha captivado muitos condes e duques.

Um destes nobres, não podendo vencer a formal recusa da bonita aldeã, desfarçou-se em cego pedinte e, de combinação com a propria mãe de Anna bateu-lhe uma noite a porta, pedindo para que lhe ensinasse o caminho de que se tinha perdido. Anna, carregando a roca do branco linho, foi então encaminhar o cego, o qual, tendo fóra da aldeia muitos creados a espera, raptou-a levando-a para o seu castello.

Sou um pobre cégo
Que ando sosinho
Pedindo uma esmola
Sem errar o caminho

Aqui está um cégo
Pedindo uma esmola
Devotos de Deus
E de Nossa Senhora.

Minha mãe accorde
Do seu bom dormir
Que aqui está um cégo
A cantar e a pedir.

« Se elle canta e pede
Dá-lhe pão e vinho
Para, o pobre cégo
Seguir seu caminho.

«Não quero seu pão,
Nem tambem seu vinho ;
Só quero Anninhas
Me ensine o caminho.

« Anna larga a roca
E tambem o linho
Vae com o pobre cégo
Lhe ensina o caminho.

Espiou-se a roca,
Acabou-se o linho
Adiante cego
La vai o caminho.

« O caminho ahi vai
Mui bem direitinho,
Adeos meu cego
Vou fiar meu linho.

« Anda, Anninhas, anda
Mais um bocadinho
Sou um pobre cégo,
Não vejo o caminho.

« Caminhe, senhor cégo
Que isto é bem tardar;
Quero ir-me embora
Quero ir me deitar.

« Aperta as passadas
Mais um bocadinho
Sou cégo de vista
Não vejo o caminho.

« Ai, valha-me Deus
E a Virgem Maria;
Vejo tanta gente
E a cavallaria.

« A cavallaria
E' p'ra te levar;
E todo o mais povo
Vae te acompanhar.

« De condes e duques
Ja fui pretendida;
E agora de um cégo
Me vejo vencida.

« Se eu me fiz cégo
Foi porque queria;
Sou filho de conde
Tenho bizarria.

« Adeos minha casa,
Adeos minha terra,
Adeos minha mãe
Que tão falsa me era!

« Adeos minha patria
Adeos gente bôa;
Adeos minha mãe
Que me vou atôa.

« Cala-te menina,
Deixas de chorar;
Tu inda não sabes
O que vaes gosar. »

BERNAL FRANCEZ

O Bernal francez é um canto tradicional de um drama muito triste, cuja lenda é a seguinte:

Uma senhora casada apaixonara-se pôr um certo rapaz francez de nome Bernal. Uma triste noite seu marido que tivera sciencia de sua infidelidade batelhe na porta debaixo da seguinte convencionada toada.

Francisquinha, Francisquinha
D'esse corpo tão gentil
Abri lá essa porta
Que m'a costumaes abrir.

Ao que ella responde:

Quem bate na minha porta
Quem bate, quem está ahi.

O marido canta:

E' Dom Bernal francez
A sua porta venha abrir,

Ella—Se é outro em seu logar
Diga, que não quero ir;
Se é Bernal *françoilo*
Descalça lhe vou abrir.

«No descer da minha cama
Me cahiu o meu chapim;
No abrir da minha porta
Apagou-se o meu candil.

«Eu levei-lhe pelas mãos
Levei-o no meu jardim
Me puz a lavar a elle
Com agua de alecrim;
«E eu como a mais formosa
Na agua de Alexandria
Tornei-lhe a pegar na mão
O deitei a par de mim.
«Era meia noite em ponto
Outra meia por venir
E vós Bernal françoilo
Sem vos virar para mim?
«Ou tendes dama em França
A quem queiras mais que a mim?

Elle — Não tenho dama em França
A quem queira mais que a ti.

Ella — Não te temas de meu pae,
Que é velho não vem aqui,
Não temas de meus irmãos
Que inda agora vão d'aqui.
«Não temas o meu marido,
Longas terras está d'aqui
Oh! maus mouros o captivem,
Novas me venham a mim.

Elle — Eu não temo o teu pae,
Homem que nunca temi,
Eu não temo a teus irmãos
Que são homens como a mim.
«Teme-te de teu marido
Que o tens a par de ti.

Ella—Se tu és o meu marido
Que é que me trazes a mim?

Elle—Trago-te saia de ganga,
E *bajú* de carmezim;
Gargantilha de cutelo,
Pois a mereceste assim.

Ella—Oh! lua que vaes tão alta
Que não quer amanhecer,
Para essa triste coitada
Acabar de padecer.

Elle—Nem com essas, nem com outras,
Pois tu me has de vencer,
Antes da manhã ser fóra,
Pretendo de tu morreres.

Dias depois passa o amante por uma estrada, pressuroso por vel-a, diz-lhe um transeunte:

«Aonde vaes cavalheiro
Tão apressado no andar?

—Vou ver a minha dama
Que já ha dias não a vejo.
«Tua dama já é morta,
E' morta eu bem a vi;
Sete frades a levaram
N'uma tumba de marfim;
«Sete cirios accenderam
Todos sete accendi:

—Volta volta meu cavallo,
Vamos ver se isto é assim.

«Chegando ao pé de uma ermida
Lá um vulto preto vira:
—Não te temas, cavalheiro
Não te temas tu de mim,
«Que eu ja fui a tua dama
Por amores teu morri.
Olhos com que te mirava
Já não tem vistas em si,
«Bocca com que te beijava
Já não tem sabor em si,
Braços com que te abraçava
Já não tem força em si.
«A mulher com que casares
Não lhe queira mais que a mim,
Filho que d'ella tiveres
Seja lindo como ti.
«Que se perca o mundo por elle,
Como eu me perdi por ti;
E a esmola que fizeres
Fal-a por ti mais que por mim.
—Abri-me lá essa campa
Quero me enterrar aqui
—Vive, vive, cavalheiro
Vive tu que eu já morri.»

D. SILVANA

Uma outra xacara tambem muito cantada entre nós, muito principalmente no interior e no reconcavo, verdadeiro depositario dos nossos cantares tradicionaes, é a de D. Silvana. Esta xacara representa uma

scena muito triste, movida pela paixão de uma princeza por um conde, com quem ella desejava se casar, não obstante elle ser casado e ter filhos.

Soluçava Dona Silvana
Por um corredor acima,
Tocando n'uma guitarra
Que grande estrondo fazia.

Acordou seu pae da cama
Do somno em que dormia;
«Que tens dona Silvana
Que tens ó filha minha?

«De tres manas que nós eramos,
São casadas, têm familia;
E eu por ser a mais formosa
Para o canto ficaria.

«Eu não vejo n'este reino
Com quem case filha minha;
Só se for com Conde Alberto
Este tem mulher e filhos.

«Com este mesmo é que eu quero
Este mesmo é que eu queria;
Mandai vós, o pae, chamal-o
De sua parte e da minha.

«Corre, corre, cavalheiro,
Dos mais ligeiros que tenho,
Vae dizer ao Conde Alberto
Que venha jantar commigo.

«Inda hontem vim da côrte
Que Dom Rei me fez chamar;
Não sei se será p'ra meu bem,
Ou se será p'ra meu mal.

Palavras não eram ditas,
Já o Conde a porta batia
Que quer Vossa Magestade
Que quer Vossa Senhoria?

«Quero que mates a Condessa
Para casar com minha filha.
«Eu, Condessa não a mato
Que ella a morte não mer'cia.

«Mata, mata, mata, Conde,
Senão... eu tiro-te a vida.
E mandarás a cabeça
N'esta formosa bacia.

«Como isto pode ser,
Como isto nunca seria?
Descasar um bem casado
Cousa que Deus nunca faria.

Foi Conde para o palacio,
Pensando no que faria;
Mandou fechar o palacio
Cousa que nunca fazia.

Mandou vestir seus criados
De luto á maravilha,
Mandou pôr sua meza
Para fingir que comia.

A meza já estava posta
Nem um, nem outro comia!
As lagrimas eram tantas
Que pela meza corriam.

Mandou fazer a sua cama
Para fingir que dormia;
Os suspiros eram tantos
Que até o palacio tremia.

«Tu que tens, ó Conde Alberto,
Tu que tens, ó vida minha?
Conta-me a tua tristeza
Q'eu conto a minha alegria.

«Mandou Rei que te matasse,
P'ra casar com sua filha...
«Escuta, Conde, escuta,
Que isso remedio teria.

Metter-me-ás em um convento,
Serei freira recolhida;
Dar-me-ás o pão por onça,
E agua por medida.

Dar-me-ás sardinha salgada
Que me acabes com a vida
«Quer que lhe mande a cabeça
N'esta maldita bacia.

«Deixa-me dar um passeio,
Da sala para cosinha:
Deixa-me dar um adeos
Ao meu querido filhinho.

Mamma, mamma, meu filhinho,
D'este leite de paixão
Amanhã por estas horas
Tua mãe está no caixão.

Mamma, mamma, meu filhinho
Deste leite de pezar
Amanhã por essas horas
Tua mãe está enterrada.

Mamma, mamma, meu filhinho
D'este leite de amargura
Amanhã por estas horas
Tua mãe está na sepultura.

Mamma, mamma, meu filhinho,
D'este leite derramado
Que amanhã por estas horas
Está meu corpo sepultado.»

Nisto o sino da Sé batia meio dia, quando D. Silvana divulgando ao longe um cavalleiro, pensando que era D. Alberto, corre pressurosa á janella, ao que desastrosamente, como por um auxilio da Providencia, precipita-se da sacada a baixo, morrendo immediatamente despedaçada na calçada.

«Minha mãe quem morreria?
Tocam sinos em palacio.
«Venham condes e marquezes
Para o jardim da alegria.

Morreu a filha d'El-Rei
Pela traição que fazia.
Apartar os bem casados
Cousa que Deus não queria.

CANTICOS DO VIATICO E BEMDICTOS

Em algum tempo fizeram parte de nossa musica, certos cantares rudes e agreste, os quaes, tendo sido prohibidos pelas autoridades, ainda predominam em

alguns logares do reconcavo mais imperriados e menos civilisados. Estes foram: as *almas penadas*, as *endeixas*, os *canticos do Viatico*, os bemdictos, etc. Antigamente o Viatico só ia a casa do enfermo, á noite; então os irmãos que iam de capa e lanterna juntos á Umbella cantavam: « *Bemdicto e louvado seja o Santissimo Sacramento.* »

Ao que o povo respondia, debaixo da mesma cantilena: *Do fructo do ventre sagrado da virgem purissima Maria.* Este canto continuava ininterruptamente desde a porta da egreja até a porta do enfermo; ahi parava para tornar a começar á sahida até a porta da egreja, onde o padre lançava a bençam emquanto todos cantavam: *Gloria seja ao Padre, ao Filho tambem, Gloria ao Espirito Santo, para sempre amen.*

Entre os marcantes, este Bemdicto é o canto mais expressivo da sua devoção. Quando naufragam, imploram a misericordia divina, escrevendo com um carvão o nome do santo que imploram e todos prostados esperam o resultado de sua prece. Ao chegar em terra, secca a véla arreia-se, enrola-se, enfeita-se com flores, e toda a tripolação, descalça e descoberta, levando-a á mão, percorre os centros populosos da localidade onde aproaram, esmolando para o voto. A véla é depois avaliada em arrematação, e o seu valor reteiado pelos tripolantes, junto com o producto das esmolas, é consagrado a uma solemnidade religiosa.

Em nosso reconcavo são ainda vulgares os córos de raparigas, cantando este Bemdicto, quando vão em

peregrinação cumprir alguma promessa ou então tirar esmola para as festas locaes de suas egrejas.

Termina-se aqui a segunda epoca da musica popular brasileira baseada em nossos costumes tradicionaes.

CAPITULO III

Influencia Bragantina

Chegamos a epoca em que, transportada para o Rio de Janeiro a capital do Brasil, em 1763, a musica, a arte ingenita dos brasileiros, acompanhando as evoluções sociaes, centralisa-se juntamente com o commercio na nova capital do futuro Imperio do Brasil.

Bem poder-se-ia denominar esta epoca a do desenvolvimento das bellas-artes no Brasil.

A concepção da arte, disse um celebre philosopho, constitue uma das partes mais importantes na solidariedade humana, na communicação mutua das consciencias, na sympathia tanto physica como mental que faz com que a vida individual e a vida collectiva tendam a se fundir.

Como a moral todas as artes têm por fim principal elevar o individuo a si mesmo e identifical-o com todos.

Sendo porém a musica a mais sociologica de todas ellas, por isso que só tocou o seu apogêu quando a sociedade libertando-se do servilismo feudal, clerical e realengo proclamara a sua independencia, deve esta qualidade ao som que é o agente social por excellencia.

Guyau, estudando o poder psychico da arte musi-

cal pela acção phenomenal do som, diz: a dor express
pela voz nos commove mais que a expressa pelos tra
ços do rosto ou pelos geitos.

Si os surdos são geralmente mais tristes que o
cégos é que o ouvido é mais necessario que a vista á
percepção da vida exterior.

Mais que a luz, mais que o movimento ou a mimi
o som revela a existencia e a exprime.

A solidão da noite amedronta-nos mais pelo se
silencio do que pelas suas trevas: por isso que Pasch
dissera que das infinitas planicies do deserto lhe am
drontava mais o mutismo que a solidão.

Eis porque a musica sendo um agente sociologic
incomparavel, ou comparavel somente com a religiã
pois que ambas agindo sobre a sensibilidade têm
poder maravilhoso de unificar e socialisar a humani
dade, acompanhou passo a passo todas as evoluçõe
sociaes do povo brasileiro.

Nas catecheses, vimol-a, de braço dado com a
religião, humanisando os selvagens; nos ranchos
nos acampamentos, nas edificações, vimol-a, de braç
dado com os colonos e os indigenas, socialisando
os; finalmente nas folganças, nas festas religiosa
e nacionaes vimol-a ainda unificando-os pela compar
tilhação dos sentimentos patrios.

A Bahia, tendo sido a primeira capital do Brasi
foi tambem o primeiro ninho onde se alentara a art
musical brasileira.

Em 1610, segundo as informações do viajant
francez François Pyrard, a Bahia já possuia escola
de musica fundadas conforme os costumes dos grã

duques europeus, das quaes elle distingue uma sustentada por um rico senhor que mandara buscar na França um mestre compositor e executor de instrumentos para ministrar o verdadeiro ensino d'esta arte sublime aos seus escravos.

No Rio de Janeiro todos os ramos da actividade intellectual tiveram tambem grande desenvolvimento, muito principalmente depois da elevação da cidade á categoria de capital; pois que o commercio, que é a mola propulsora do progresso, ahi se desenvolveu grandemente e foi constituido por homens de todas as raças que abandonando a patria em procura de fortuna ahi desdobraram toda a sua actividade e nos trouxeram com ella mais um incentivo de progresso.

Porém o que o Brasil colonial possue de mais bello, mais grandioso e sublime na sua actividade literaria e artistica deve em grande parte aos jesuitas. Attesta-nos isto as obras d'arte encontradas em nossas egrejas. Só pelo exame destas obras, verdadeiros documentos da escola jesuitica é que podemos avaliar a que ponto estes representantes da religião christã elevaram o ensino das bellas-artes no Brasil.

Quanta belleza de pintura religiosa! Que perfeição de esculptura nos bustos das imagens! Quanta imponencia na architectura dos nossos templos! Quanta arte e quanta harmonia nas composições sacras do padre José Mauricio!

Emquanto os jesuitas se occupavam da educação musical de seus discipulos, no desenvolvimento da voz, no ensino de composição e harmonia, na expressão do canto e na execução instrumental, o povo na mani-

festação mais natural, mais bella e mais santa do seu sentimento—*«o amor»*—tirava proventos d'esta escola applicando-se ao estudo e ao desenvolvimento da modinha, na accepção mais elevada e mais artistica do romantismo brasileiro.

No desenvolvimento da modinha sim, mas da classica modinha brasileira, verdadeira epopéa do sentimento e da inspiração artistica do nosso povo.

Não d'estas cançonetas modernas tão impropriamente chamadas modinhas, pois ellas representam a decadencia da musica brasileira, ainda que muitas traduzam parabolas eloquentes do nosso sentimento musical.

Da modinha brasileira sim, mas d'aquella modinha tão apreciada na velha Europa e tão elogiada pelo lord inglez Beckford quando em 1787 estivera em Portugal.

Não da chamada modinha brasileira — *Balaio meu bom balaio*—cuja belleza o nosso eminente folklorista Santa-Nery por um sentimento de nostalgia decantara em um livro que publicara na França, pois ella é menos uma modinha do que uma chula.

Sim, da modinha que no Brasil tivera por corypheus, no tempo de D. Maria I, os poetas Claudio Manoel da Costa (Glauceste) Ignacio, José de Alvarenga Peixoto (Alceu), Thomaz Antonio Gonzaga (Dirceu); e em Portugal o immortal Domingos Caldas Barbosa (Lereno), o emerito successor de Antonio José, e o mais notavel poeta brasileiro improvisador de modinhas, que tantos ciumes fizera a Bocage.

Não d'aquellas musicas dos indios Coroados, das

dansas dos Purís, dos cantos dos Miranhas, que Spix e Martius publicaram após a sua viagem ao Brasil, pois que estas são verdadeiras musicas de indios, não obstante Ambroise Thomas ter feito com as melodias peruvianas collecionadas por M. Rivero e pelo professor C. E. Sœdling, de Stockholm, as mais sublimes obras d'arte.

Sim da modinha brasileira que em Portugal tivera por trovadores, no tempo de D. João VI: Coelho, Pires, Antonio Joaquim, Nunes, José Edolo; e no Brasil: João Leal, D. Marianna, Joaquim Manoel, Padre Telles, Porto, Ayres, Queiroz, João dos Reis, etc.

Não d'aquelles cantares indigenas pertencentes á collecção publicada por Sant'Anna Nery, que chamou a attenção do eminente critico musical J. M. Weber, o qual tendo já se occupado de melodias chinezas e escossezas onde faltam os dous semitonos, se interessou por um dos nossos cantos indigenas onde só se encontram duas notas, a tonica e a sensivel, formando uma phrase melodica, bem accusada, pois este é mais um canto de selvagens e de barbaros do que mesmo de um povo civilisado.

Além disso Theodoro de Bry refere que os Caraïbas, povo canibal e antropophago que habitava o sul dos Estados Unidos e parte das Antilhas, repetiam durante uma hora e mais um canto de expressão rude e feroz, composto apenas de duas notas, o qual me parece ser o mesmo.

Sim da modinha que no reinado de Pedro I e parte do de Pedro II era, de par com as melhores operas, executadas em nossos salões nos dias de festas pelos

homens mais illustres de nossa sociedade, taes como pelo proprio D. Pedro I, pelo padre José Mauricio, conego Januario da Cunha Barbosa, frei Bastos, monsenhor Marinho, Euzebio de Queiroz, Saldanha Marinho, Bonifacio de Abreu, Dr. Lucindo dos Passos, Dr. José Mauricio, Dezembargador Luiz Fortunato de Brito, Dr. Clarimundo, banqueiro Souto, etc.

Emfim da modinha que no Rio de Janeiro alentara a imaginação e o talento musical dos mestres compositores: José Mauricio, Marcos Portugal, Gabriel Fernandes da Silva, S. C. Lobo, Candido Ignacio da Silva, Souza Queiroz, Antonio José Gomes Ferreira, J. Rofino de Vasconcellos, Quintiliano da Cunha Freitas, Francisco da Luz Pinto, Raphael Coelho Machado, Padre Telles, J. Fachinetti, Lino José Nunes, Pimenta Chave, J. Mazziotti, J. Goyano, Henrique de Mesquita, etc.; na Bahia: D. Augusto Balthazar da Silveira, Padre Possidonio Pinto da Silveira Salles, Padre Sant'Anna, Francisco Magalhães Cardoso, José Bruno Correia, Joaquim Silverio de Bittencourt e Sá, Manoel Thomé, José da Cunha Muniz, Julio Antonio Leal Serra, Eugenio Cunha, Efrem, Xisto, que tiveram por chefes: Domingos da Rocha Mussurunga, Damião Barbosa, José Pereira Rebouças, sem esquecermos Carlos Gomes, o immortal auctor do *Guarany*, que depois dos dramas musicaes o que mais apreciava era as modinhas de sua patria, das quaes nos deixou impressos documentos authenticos de sua impecavel e honrosa collaboração.

* * *

Não é somente o rhythmo que constitue o caracter das musicas nacionaes, e se o fosse, ainda assim a modinha, o lundú e a tyranna seriam nacionaes, pois que as suas formas, pertencendo ao dominio do rhythmo, são exclusivamente brasileiras.

Que importa que os hespanhoes tenham copiado de nossos lundús o rhythmo de suas habaneras, desde quando estas sejam oriundas dos hespanhoes da America e não dos hespanhoes da Hespanha?

Tanto quanto o rhythmo: a forma, os traços, os desenhos, as incisas, os accentos, as cadencias, as ornamentações melodicas e harmonicas, as syncopas, a marcação dos baixos, o acompanhamento, as modulações e o emprego mais ou menos constante das *falsas* harmonicas, constituem, pela sua abundancia, pela sua disposição e pelo seu estylo outros tantos caracteristicos da musica brasileira.

Confronte-se a modinha brasileira com a das outras nações e veja-se quanta differença. Nó ponto de vista da forma, em quanto o *fado* e a *moda* portugueza, o *romance* francez, a *canção* italiana, o *lied* allemão, só possuem um modelo baseado sob um unico thema, a modinha brasileira possue dous, um classico e outro livre.

O modelo classico basea-se sob dous themas divididos ordinariamente em dous periodos cada um.

Estes dous themas constituem o discurso e a peroração da arte oratoria.

O primeiro é sempre largo, vagaroso e pathetico;

o segundo, que se denomina estribilho, é alegre, vivo e excitado.

Como se vê, da symphonia e da sonata, que constituem a mais elevada e mais douta concepção musical, só lhe resta a entrada ou o exordio e o desenvolvimento.

Até nos modelos da *forma* vê-se quanto a modinha é altamente artistica.

O modelo livre ou moderno abrange, como o das outras canções, um só thema, mas este é ordinariamente bem desenvolvido e comporta dous periodos dos quaes o primeiro termina-se com *cadencia* á *dominante* e o segundo com *cadencia perfeita*.

Com relação aos *traços* e aos *desenhos*, que constituem o delineamento das palavras ; ás *incisas*, que são agrupamentos de sons muito semelhante ao vocabulo e a palavra; ás *cesuras*, que estabelecem as soluções de continuidade das phrases; aos *accentos*, que marcam os diversos graus do sentimento da poesia; ás *cadencias*, que determinam o repouso da voz; ás *ornamentações* melodicas e harmonicas, que exprimem a fertilidade e a riqueza de nosso estro musical; á *marcação dos baixos* e ao *acompanhamento*, que pintam a pulsação rhythmica de nossa vida; finalmente, ás *falsas harmonicas*, que constituem a pedra de toque do chromatismo e da sensualidade de nossas modinhas, todas estas partes e elementos constituitivos da obra d'arte formando pela fusão um todo homogeneo, uma unidade musical, caracterisam tambem a modinha brasileira, do mesmo modo que a natureza caracterisa a nacionalidade de cada individuo pelos traços de seu

semblante, pela estatura de seu corpo e pela harmonia de suas curvas.

A unidade, esse elemento principal da composição que só attinge a plenitude de seu valor esthetico quando é baseada sobre opposições, contrastes e contraposições, sendo pois a condição essencial de todas as composições musicaes, ella o é tambem da modinha brasileira cujo bello ideal—o amor—é a manifestação mais pura e mais santa do sentimento emotivo do povo brasileiro.

Não do amor *sensualidade* que desequilibra, que abate, mas do amor *sensibilidade* que engrandece, que ennobrece.

Não do amor saciavel da materia, mas do amor emanação divina, que leva o homem ao sacrificio e ao martyrio; pois quem morre por sua fé, disse um philosopho, não morre tanto pelo que ella contém de crença e de certeza, como pelo que ella encerra de amor.

No ponto de vista da composição não é somente na unidade inferior, isto é, na consonancia, na tonalidade, no compasso, no rhythmo, na quadratura das phrases, etc., que é baseada a modinha brasileira; ella abrange tambem todas as leis de opposições, contrastes e contraposições determinadas pela unidade superior, isto é, pelas dissonancias, modulações, alternancia de rhythmos, mudança de motivos, contrações e dilatações das phrases, etc.

Ora, se a modinha brasileira abrange todos os quesitos da alta composição e da esthetica musical, como

se negar o seu logar de honra no pantheon das artes brasileiras?

Se a nossa modinha não constitue pela sua forma e pelos seus traços um caracter de musica essencialmente, brasileira porque tambem havemos de dizer que esta musica, por ser melodiosa, é italiana, aquella, por ser harmoniosa, é allemã e esta outra, por ser dramatica, é franceza, quando todos estes estylos são cultivados do mesmo modo e com a mesma arte e proficiencia tanto na Italia e na Allemanha como na França?

Se temos uma tradição porque não havemos de ter uma arte musical, ella não é o producto directo da tradição?

Por acaso quererão tambem dizer que não temos uma tradição, ou que sendo a nossa tradição uma synthese da portugueza, da tupy, da hespanhola e da africana não temos direito a uma tradição nacional?

N'este caso tambem diremos, os francezes, os italianos e os allemães não têm uma arte porque elles copiaram a sua tradição da dos gregos e dos romanos os quaes por sua vez copiaram-n'a dos antigos povos orientaes.

Sob o ponto de vista das linguas porque tambem havemos de dizer systematicamente que os italianos primam na melodia porque a sua linguagem é mais doce e suave, mais harmoniosa e melodiosa do que todas as outras?

Doce ou suave, harmoniosa ou melodiosa a linguagem italiana ha de ser tanto quanto a portugueza, pois que os phonemas que n'ella predominam e que

dão causa a sua melodia e harmonia são da mesma procedencia que os nossos: labiaes, linguaes, dentaes e nasaes.

Não se dá o mesmo entretanto com a lingua hespanhola, allemã e ingleza cujos phonemas predominantes são em grande numero gutturaes. Mas isto não constitue razão para se dizer que tal lingua é mais musical do que outra, pois que a arte, por isso mesmo que é uma arte, tem recursos para aplainar todas as difficuldades. Que façam como o francez criem a musica para a palavra e não a palavra para a musica.

ORIGEM DA MODINHA

Passemos uma ligeira revista na historia da opera e da canção para pelas suas evoluções podermos distacar a origem e a historia de nossa modinha.

Partindo das tragedias de Eschylo, Sophocles e Euripedes, pertencentes á edade de ouro da Grecia, cujos romances e coros, infelizmente perdidos, foram cantados a unisono e por conseguinte em estylo monodico, temos ainda os mythos gregos que representam a lucta dos instrumentos entre si pela disputa da superioridade no acompanhamento das vozes.

Estes mythos além de representarem bellissimos documentos do romantismo grego traduzem ainda o alto sentimentalismo musical d'este povo.

Um, representa a flauta phrygia e lydia luctando contra a lyra doria. Outro, figura Orphêo dilacerado pelas Menades de Baccho, cuja morte Apollo vinga cruelmente sobre Marsyas, o grande tocador de flauta.

Um outro, representa Midas, o grande rei dos phrygios, transfigurado com orelhas de burro, por ter preferido a flauta de Pan á lyra de Apollo.

Finalmente, um outro ainda representa os dorios descendo das montanhas da Thracia para se encontrarem no sul da Grecia com os povos vindos do Egypto e da Phenicia, a verem Apollo, deus da lyra simples, a lutar com Mercurio, o portador da cythara de muitas cordas.

A lyra, a flauta e a cythara, Apollo, Baccho e Mercurio, taes são os grandes symbolos da historia musical primitiva dos gregos.

Com a propagação da religião christã a arte musical se interna durante muitos seculos na egreja e só reapparece no mundo profano completamente degenerada quando surgiram as cruzadas, que, enviando á Palestina milhões de crentes com o fim de libertar o santo sepulchro de Christo do poder dos mulsumanos, não só augmentaram a autoridade local dos reis tornando-os mais poderosos e soberanos, como tambem abrindo escancaradamente as portas da egreja, verdadeiro presidio musical, offereceram á musica por novo templo—o lar—; por novo altar—a mulher—; por novo santuario—o coração—; finalmente por nova religião—o amor.—

Com a volta dos primeiros cruzados, appareceram os primeiros romances cavalheirescos cujos versos cantados em lingua romana, ora celebravam as legendas e feitos gloriosos dos cruzados, ora as aventuras galantes de suas damas.

Do seculo XII em deante a arte dos trovadores da

Provença (*troubadours*), e dos trovadores do norte da França (*trouvères*), entrando pela Austria, passando pelo Rheno e pela Thuringia, diffunde-se em toda a Allemanha, distinguindo-se os cantores desta pelo nome de *minnesänger*, em virtude da mulher (*minne*) ser o assumpto essencial de seus trovares.

Passando-se no seculo XV para a Italia ella bifurca-se por Napoles e Sicilia produzindo as celebres canções chamadas napolitanas e sicilianas.

Como os *minnesänger*, allemães os trovadores da edade media tomando sua bella por assumpto predilecto de seus poemas, ora se acompanhavam a si proprios por uma viola, rota, ou qualquer outro instrumento de corda, ora se uniam a um instrumentista de profissão que os seguiam por toda a parte onde elles tinham de cantar.

Todavia não era somente o romance amoroso que tangia a lyra plangente dos trovadores da edade media, os feitos epicos, gloriosos e legendarios eram celebrados com o nome de *canções de gestas*: os perfumes do campo, as scenas campestres, os poemas da vida idyllica eram cantados com a denominação de *pastoral*; os elogios e os louvores aos reis, principes e senhores tinham o nome de *sirventes*; finalmente, as arias e os recitativos pittorescos de qualquer aventura tocante ou comica denominavam-se *laïs*.

Ao estylo polyphonico e ao descante foram ao depois reservados ainda os mottetes, os rondós e os madrigaes, cujas composições segundo eram compostas a duas, tres, quatro e cinco vozes se denominavam *duplum*, *triplum*, *quadruplum*, etc.

Com o desenvolvimento da arte trobadoresca o discante, o contraponto, a fuga e os canones começam a evoluir e resentem-se de novas formas.

Aproveitando-se do mysticismo religioso do culto da Virgem Maria, e da cavallaria do Graal, bem como das antigas concepções mythologicas do paganismo misturadas com as crenças introduzidas pelo christianismo, a Renascença faz reviver com todo brilho e esplendor a arte antiga da Grecia e introduz de novo a musica no theatro.

Uma das mais antigas representações dramaticas em que a musica gosa um dos papeis mais salientes foi a que se realisou em Florença, em 1539, por occasião do casamento do duque Cosme de Medicis com Leonora de Toledo.

Na primeira noite representa-se um drama bastante rico e pomposo. Na primeira scena entra Apollo cantando, acompanhado de sua lyra, diversas estancias poeticas em honra aos dous esposos, em seguida as Musas entoam, por um madrigal a nove partes, o canto do hymeneo.

Na segunda scena apparecem personificadas, cada uma de sua vez, as cidades de Toscana, Florença, Piza, Arezzo, Volterra, Cortona, Pistoia, cada qual cercada das nymphas e dos deuses das praias que banham seu territorio.

Na segunda noite apresenta-se a Aurora sobre o seu carro abrindo a scena e despertando os pastores, as nymphas, as aves e toda a natureza. O sol desponta em seguida e elevando-se lentamente no céu, faz

conhecer, acto por acto, a hora do dia artificial occupada pela duração do espectaculo.

No fim da comedia, a Noite vestida a caracter vem de novo restituir o somno de que a Aurora tinha despertado.

Florença, que se tornara sob os Medicis uma das capitaes mais brilhantes e mais civilisadas da Europa, era n'este tempo o *rendez-vous* dos artistas e poetas.

Os dramas e intermedios com musica de Alessandro Striggio e de Francesco Corteccia executados em 1556 por occasião do casamento do duque Francisco de Medicis, cognominado o protector das artes, bem como ainda os *Intermezzi* e *Concerti* para a comedia representada em 1589, por occasião tambem do casamento do duque Fernando de Medicis, irmão de Francisco, são preciosos documentos deste facto.

Além de tudo, as festas de 1589 são notaveis não só pela magnificencia com que se as celebraram, como ainda pelas reformas que se fizeram sentir as composições musicaes. Até então tudo se reduzia a córos tratados em estylo madrigalesco. Os dialogos eram geralmente falados; não havia declamação musical, nem tão pouco arias a uma só voz.

Até as partes dialogadas, cousa singular, eram cantadas a muitas vozes.

D'esta data por deante Vincenzo Galilei, pae do famoso astronomo Galileo, põe em pratica a musica de uma só voz e canta, acompanhando-se por uma lyra, trechos do poema de Dante e das Lamentações de Jeremias.

O palacio do conde de Vernio, onde foram feitos

estes primeiros ensaios, transformando-se em um verdadeiro scenaculo de homens eruditos e cultivados, sob os auspicios de Giovanni Bardi, attrae aos seus salões os melhores musicos da epoca, entre elles Girolamo Mei, Emilio Cavalieri, Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Ottavio Rinuccini, Corsi, Giulio Caccini, Jacopo Peri, etc. os quaes assentando as bases para nova musica (*nuove musiche*) declaram lucta ao contraponto neerlandez, cuja polyphonia encobrindo sentido do texto poetico tornara-se imcompativel com a arte dramatica.

A 6 de Outubro de 1600 celebra-se então com grande pompa, no palacio de Pitti, em Florença, casamento de Maria de Medicis com Henrique IV, rei da França. Durante tres dias só se ouve musica, só veem cortejos sumptuosos, dansas e festas mascaradas. De todas estas festas porém a que houve de mais notavel foi a representação da fabula de Orphêo e Euridice, cujos versos de Rinuccini postos em musica por Jacopo Peri e Giulio Caccini, ambos membros dos salões de Bardi, foram cantados pela primeira vez no theatro por uma só voz em estylo monodico arioso.

Assentes as bases da nova musica, o canto a uma só voz que se chamou *monodia* começa a ser o assumpto principal da composição, e depois com a adaptação do baixo continuo de Viadana e das ousadas harmonias de Monteverde passa a se denominar *melodia*, não só por constituir uma composição independente da harmonia, como tambem por ser constituido sob as mesmas leis metricas que regem a arte poetica.

Emquanto o theatro, sustentado pela nobreza, pelos reis e pelos principes procurava o caminho do progresso, a egreja apossando-se da polyphonia da edade media, aperfeiçoada nos choraes de Luthero, nos psalmos de Calvino e nas reformas de Palestrina, chama a si toda a musica antiga, e adopta-a nos seus coros, como a mais propria de seus santos officios.

Trava-se a rivalidade entre a *nuove musiche* chamada profana e a antiga musica chamada sacra.

Na França Claudio Goudimel, Josquin de Prez e Clement Jannequin aperfeiçoam a musica imitativa. Entre os artistas flamengos e belgas notam-se Willaert, Philippe de Mons e o grande Orlando de Lassus, que se transportando para a Italia ahi fundam a primeira escola de Veneza, tendo por discipulos Cypriano de Rore, Costanzo Porta, Francesco della Viola, Zarlino, Nicolau Vicentino, Gesualdo e outros muitos que, propagando a obra de seus mestres, demonstram ser o unico meio de regenerar a musica: dar a variedade de accentos de que ella se fazia sentir; admittir o genero chromatico; affastar-se de mais em mais dos antigos tons ecclesiasticos; e procurar, multiplicando os signos chromaticos, dar ás suas composições o colorido que o canto-chão não podia dar.

A Allemanha, que a principio tinha, exceptuando-se os *minnesänger* e os *meistersänger*, um logar pouco importante na musica, a partir da Reforma, passa sob a influencia de Gumpelzheimer, Sixt Diètrich, Schulz e outros a occupar um dos logares mais salientes n'ella.

A Hespanha, e o proprio Portugal contam tam-

bem no numero de seus mestres os theoricos reformistas Salinas, Victoria, Viadana. Morales e Góes.

A Italia, cujos cantos populares de Veneza, cujas canções dos pescadores de Napoles, cujos mestres theoricos de Florença, cuja escola de canto e musica religiosa de Roma constituiam o que havia de mais bello e mais artistico na musica d'aquella epoca, é proclamada a *Patria da musica.*

Estamos em pleno seculo XVI, justamente na epoca em que a canção romantica transportando-se de Portugal para o Brasil com o titulo de *modinha* nome derivado de *mote* ou *moda*, estaciona-se entre nós até os fins do seculo XVIII, quando sob a influencia das açafatas brasileiras, que constituiam a guarda de honra de D. Maria I, transportando-se de novo para Portugal torna-se o genero de musica mais predilecto nas distracções do paço.

Theophilo Braga, estudando em Thomaz Antonio Gonzaga as formas poeticas da Marilia de Dirceu, diz: «O apparecimento da *Modinha brasileira*, no seculo XVIII, apresentando aos criticos da arte musical um aspecto de nacionalidade, é explicavel pelo phenomeno de sobrevivencia archaica da tradição nas colonias distantes. Conservou-se na sociedade brasileira a tradição musical do seculo XVI, que era a Canção monodica, ou a *Canzone* italiana sciscentista; e não sendo invadida pela polyphonia madrigalesca, procurou renovar-se nos themas da Cantiga popular, durante todo o seculo XVII. D'ahi a sua caracteristica nacional, dando-se tambem a circumstancia admiravel de muitas *Modinhas brasileiras* apresentarem na sua

estructura poetica a mesma contextutura estrophica da Canção dos Trovadores portuguezes do seculo XVI.»

A forma poetica da modinha brasileira liga-se tambem á *Serranilha*, genero lyrico da poesia portugueza, que sob a toada do *Soláu*, romance musical de caracter triste e mavioso, cantavam as camponezas e as serranas de Traz-os-Montes, e que penetrando nos *cancioneiros aristocraticos*, nos *cantares de amigo* do rei D. Diniz, e nos *cantares de ledino* esteve muito em moda, no seculo XIII, durante todo o reinado de D. Diniz, que era um trovador de primeira ordem e de um grande talento. Os cantores deste tempo eram designados pelo nome do instrumento musical a que se acompanhavam: jograes de *bocca*, jograes de *penola*, jograes de atambores, etc.

Foi Gil Vicente que, intercalando em seus autos e farças o canto e o typo estrophico das antigas serranilhas, desenvolveu de novo o gosto por estes cantares em Lisboa, os quaes, se propagando por todas as aldeias de Portugal, transportaram-se com os primeiros colonos para o Brasil.

Por uma descripção de Gabriel Soares, feita em 1570, sobre os tupinambás e sua musica, vêem-se os typos tautologicos d'estes cantares não só na serranilha do trovador portuguez Estevam Coelho, como ainda nos romances de *Estavillar* cantados nas Asturias, cuja tonadilha entoada por dous grupos, um de homens e outro de mulheres, era alternada e diologada produzindo um effeito concertante. Um grupo cantava um verso terminando em uma certa vogal; esse verso era

repetido pelo outro grupo, mas alterado para que acabasse em outra vogal determinada.

SERRANILHA DE ESTEVAM COELHO

Sedia la fremosa, seu fuzo torcendo,
sa voz manselinha, fremoso dizendo
cantigas de amigo.

Sedia la fremosa, seu fuzo lavrando,
sa voz manselinha, fremosa cantando
cantigas de amigo.

Por deus da cruz, dona, sey eu que avedes
amor mui coitado, que tambem dizedes
cantigas de amigo.

Por deus da cruz, sey eu que andades,
d'amor mui coitada, que tambem cantades
cantigas de amigo.

ROMANCE DE ESTAVILLAR

Ay, un galan d'esta villa,
Ay, un galan d'esta caza,
Ay, el por aqui venia,
Ay, el por aqui llegaba,
Ay, diga el lo qu'el queria,
Ay, diga el lo qu'el buscava
Ay, busco la branca niña
Ay, busco la niña branca.

. . . .

Agora compare-se a forma destes dous cantares com o da descripção de Gabriel Soares, e veja-se quanta semelhança: «Os tupinambás se presam de « grandes musicos, e, ao seu modo, cantam com soffri- « vel tom. Todos teem boas vozes, mas todos cantam « por um só tom (a unisono); os musicos fazem *motes* « *de improviso* e *suas voltas* que acabam na *consoante* « *do mote; um só* diz a cantiga e *os outros* respondem « *com o fim do mote*. Este divertimento é cantado e « bailado juntamente em uma roda, em a qual um « tange um tamboril, em que não dobra as panca- « das; outros trazem um maracá na mão, que é uma « cabaça com umas pedrinhas dentro, com seu cabo « por onde pegam. Nos seus bailes não fazem mais « mudança, nem mais continencias que bater no chão « com um só pé ao som do tamboril. Assim andam « todos juntos a roda, e entram pelas casas uns dos « outros, onde teem prestes vinhos, com que os con- « vidar. As vezes andam um par de moças cantando « entre elles entre as quaes ha tambem mui grandes « cantoras e por isto mui estimadas.

« Entre este gentio são os musicos bastante con- « siderados e por onde quer que vão, são bem aga- « salhados. Muitos atravessam já o sertão por entre « seus contrarios, sem lhes fazerem mal.» [1]

De par com as modinhas e as modas portuguezas a serranilha galleziana foi pouco e pouco se accommodando ao nosso clima e, recebendo a essencia de nossos campos, o aroma de nossas relvas, o perfume de

[1] Estes costumes ainda perduram no sertão da Bahia, com o nome de «côco-voltado».

nossos jardins, o cheiro de nossas flores, eleva no coração da mulher brasileira um novo altar, cujo sacrario illuminado pelo fogo puro e santo das vestaes, encerra ainda hoje a ambula do pabulo communial e a amphora dos santos-oleos que sagrara Cupido e Venus deuses do amor.

Lord Beckford, que se achava em Portugal por 1787, justamente na epoca em que a modinha brasileira era a nota musical predominante na corte portugueza, fala desta musica de um modo bastante elogiavel: «N'uma janella, immediatamente por cima da luzida testa de sua reverendissima o Arcebispo Confessor, o *fac-totum* do governo da Rainha, divisamos as duas formosas irmãs Lacerdas, damas de honor da Rainha, accenando-nos com as mãos a convidar-nos: era incentivo bastante para galgarmos vastos lanços de escadas até ao seu aposento, que se achava atulhado de sobrinhos, sobrinhas e primos, apinhando-se em torno de duas jovens mui elegantes, as quaes acompanhadas de seu mestre de canto, um frade baixo e quadrado e de olhos verdes, garganteavam *modinhas brasileiras*. Quem nunca ouviu este original genero de musica, ignorará para sempre as mais feiticeiras melodias que tem existido desde o tempo dos sybaritas. Consistem em languidos e interrompidos compassos, como se faltasse o folego por excesso de enlevo, e a alma anhelasse unir-se a outra alma identica, de algum objecto querido. Com infantil desleixo insinuam-se no coração antes de haver tempo de o fortificar, contra a sua voluptuosa influencia; imaginaes saborear leite, e o veneno da sensualidade vae

calando no mais intimo da existencia: pelo menos assim succede áquelles que sentem o poder dos sons harmoniosos.

Uma ou duas horas occorreram quasi imperceptivelmente no deleitoso delirio, que aquellas notas de sereia inspiravam e não foi sem magoa que eu vi a companhia dispersa e o encanto desfeito.

As donas do aposento tendo recebido aviso para assistirem a ceia de sua magestade fizeram-me uma mesura com o maior *donaire* e desappareceram.

E' para sentir que os compositores portuguezes abandonem o estylo de sua musica nacional para adoptar a musica italiana, e não sigam Antonio José, que na sua opera D. Quixote deu um grande desenvolvimento a esta arte, introduzindo o elemento nacional das modinhas.»

Ainda sobre as modinhas e lundús brasileiros, o critico musical Stafford, a quem devem as letras uma boa Historia da Musica, disse: «O povo portuguez possue um grande numero de arias lindissimas e de uma grande antiguidade. Essas arias são os *lundús* e as *modinhas* que em nada se parecem com as arias das outras nações. A modulação é absolutamente original e o canto simples, nobre e expressivo.»

Não obstante todo o desvario de D. Maria I, cujo fanatismo religioso a fizera deixar se arrastar pelo clero, foi justamente no seu reinado que a modinha brasileira celebrada no paço pelas açafatas e paranymphadas pelo duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança e por D. Marianna Victoria, mãe de D. Maria I,

recebera a sagração, dos melhores criticos musicaes da epoca, de *arte nacional*.

Transformada em *aria* ella passa a occupar o logar de honra no paço e nos mais ricos e opulentos salões da nobreza portugueza de par com os melhores trechos das operas de Gluck, Beethoven e Mozart.

Se não fosse o gosto e o apreço que a rainha D. Marianna Victoria dava a arte musical, transformando a camara do paço em verdadeiro salão de concerto, bem como ainda se não fosse a influencia artistica do duque de Lafões, que após o seu regresso de Vienna vendo-se separado do meio artistico em que vivia, se constituira o protector das artes e das sciencias em Portugal, talvez que a modinha brasileira não tivesse logrado a sua entrada triumphal nos salões da alta aristrocacia e a sua sagração de arte nacional.

Outrosim, se realmente a modinha brasileira não tivesse valor artistico, a casa de Bragança que n'aquella epoca possuia a melhor orchestra do mundo, que contava no numero de seus membros musicistas notaveis como D. Marianna Victoria e o duque de Lafões, e que de ha muito estava habituada a só ouvir a boa musica, não teria de certo feito a sua apresentação official, ainda mais sob a protecção das rainhas D. Maria I D. Marianna Victoria, do principe D. João e do duque de Lafões.

Da influencia artistica de D. Marianna Victoria pode-se avaliar pelo que sobre ella diz Gramosa: »Na musica, que soube fundamentalmente, excedia a todas princezas de seu tempo, e chegou a possuir a mais

sublime orchestra, que nenhum principe da Europa teve; nem será facil juntar outra semelhante pelo concurso de musicos raros em vozes como em instrumentos, que então floresciam e se mandaram vir de toda a parte, principalmente da Italia, dando-se avultadissimos ordenados, como foram: *Egizielli, Caffarelli, Raf. Battistini, Leonardi* e outros muitos que representaram no Real Theatro, que o rei D. José edificou. .... Além das representações theatraes a mesma Senhora em repetidas vezes os mandava cantar em sua camara alcançou com este exercicio de tanto gosto e apreço as maiores luzes, e as mais delicadas passagens da musica, que executava na sua mesma camara, não só cantando como igualmente tocando em cravo as tocatas mais difficultosas e do melhor gosto, que eram as de Scarlatti. »

Do valor artistico do duque de Lafões pode-se aquilatar pelo que sobre elle disseram Otto Jahn, o celebre critico allemão, e Carlos Burney, o grande historiador inglez, os quaes descrevendo a sua casa de Vienna pintaram-n'a como o centro onde se reuniam os melhores poetas e os melhores compositores da epoca, taes como: Metastasio, o incomparavel lyrico libretista, Gluck, o celebre creador do drama musical, Hasse, o grande discipulo de Porpora e de Scarlatti, Faustina Bordini, uma das mais celebres cantoras do seculo XVIII, o principe Poniatowsky, a condessa Thun e o principe Kaunitz amadores e cultores celebres da boa musica.

Gluck, o grande percursor de Ricardo Wagner, proclamara tambem altamente o valor artistico do

duque de Lafões, offerecendo-lhe em 1770 a sua opera *Paride et Elena* em cuja dedicatoria elle diz: «*meno d'un Protectore, che d'un Giudice.*»

Prova-se ainda o gosto, a capacidade e a dedicação musical dos mais reis da casa de Bragança pelo que sobre elles diz a historia. Começando por D. João IV a quem coube a gloria de inaugurar em 1640 a dynastia de Bragança teve Portugal n'este rei não só um compositor distincto como ainda o fundador da *Bibliotheca Real de Musica*, onde se archivavam as composições dos musicos portuguezes e extrangeiros. Este precioso archivo ficou sepultado nas ruinas do terremoto de 1775, o que foi uma perda immensa para a historia da arte em Portugal.

Passando-se a D. João V, depois a D. José I e sua mulher D. Marianna Victoria, mais tarde a Maria I e seu filho D. João VI, que foram excellentes musicistas, teve ainda a casa de Bragança em D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal o genial compositor do nosso Hymno da Independencia e o inspirado poeta e auctor do Hymno da Carta Constitucional de Portugal, sagrado por D. Carlos o Hymno Nacional Portuguez.

De todos estes reis, porém, o que mais concorreu para o desenvolvimento da musica no Brasil foi D. João VI, como passamos a ver.

INFLUENCIA DE D. JOÃO VI

Approxima-se finalmente a hora em que os augurios de Alexandre Humbold ouvidos pelo Omnipotente tiveram ensejo de iniciar a sua realisação.

O sabio naturalista um dia arrancara de suas locubrações o propicio conceito de que: «Ali, (referindo-se ao Brasil) é que, mais cedo ou mais tarde, ha de concentrar-se um dia a civilisação do globo.»

Tal como a chrysalida que fatalmente tem de soffrer a sua transformação e que espera o momento opportuno de sua liberdade, assim o Brasil envolvido na chlamyde colonial dos reis de Portugal, dormia lethargicamente sobre a influencia de enormes pesadelos e sob as trevas de uma immensamente larga, o tenebroso somno de sua existencia colonial, esperando o alvorecer de sua emancipação politica e social.

Desde a guerra dos *emboabas* e dos *mascates* até a *conjuração mineira* e desde o poeta Alvarenga Peixoto que incitara a D. Maria I a vir estabelecer sua corte no Rio de Janeiro, até o alferes Lisboa, que em 1804, se empenhara insistentemente com D. João VI para que preferisse Minas ao Rio de Janeiro como a nova capital do Brasil, por occasião de se projectar em Lisboa a mudança da capital do Reino de Portugal para o Brasil, idéa esta que anteriormente já tinha sido aventada pelo Marquez de Pombal, que os brasileiros trabalhavam ardentemente pela sua emancipação.

Até que afinal despontam nos horisontes da nacionalidade brasileira os igneos raios da aurora de sua autonomia, e, ao longe, ja se ouvem os primeiros toques da trombeta annunciadora d'esta alvorada tão auspiciosa quão soffregamente esperada.

Com a sentença que Napoleão Bonaparte lançara sobre Portugal por ter se negado a fechar os seus

portos a Inglaterra, dizendo que o reservava para um almoço após o qual o havia de riscar do Mappa-Mundi, D. João VI, vendo que não podia se medir com tão poderoso rei quão valente general, resolve-se a deixar as plagas luzitanas e fugir para o Brasil.

A 27 de Novembro de 1807 embarca-se elle com toda a familia real, conselheiros, amigos e musicos de sua capella, e dois dias depois deixava a barra do Tejo, acompanhado por uma esquadra de 7 náos, 5 fragatas, 2 brigues e 2 charruas, incluindo-se neste numero a divisão naval ingleza commandada pelo almirante Sidney Smith, que recebera ordem de seu governo de reforçar a esquadra portugueza.

Chegando na Bahia, por effeito de uma tempestade que separou a sua náo e algumas outras das demais, teve D. João VI a noticia da invasão do exercito francez sob commando de Janot, após o que elle promulga a carta regia de 28 de Janeiro de 1808, em que abria os portos do Brasil a todas as nações amigas da portugueza e em que abolia o systema colonial que tornava o nosso commercio de todo dependente do da metropole.

Poucos tempos depois lançava D. João VI um manifesto de guerra á França, no qual dizia *que a corte portugueza levantava a sua voz do seio do Novo Imperio que tinha vindo crear.*

Estava solemne e officialmente proclamada, perante o mundo inteiro, a *nacionalidade do povo brasileiro*, que até então era considerado antes como um colono portuguez do que mesmo como nacional.

Trabalharam muito os bahianos para que D. João VI

fixasse sua corte na Bahia, porém a isso recusou-se elle terminantemente allegando altas razões de Estado que lhe determinavam a preferencia ao Rio de Janeiro.

Partindo para essa cidade chegou alli com toda a familia real a 7 de Março de 1808, no meio de um enthusiasmo difficil senão impossivel de descrever.

Dentre todas as festas, porém, em honra a sua chegada a que mais lhe surprehendera foi a missa cantada pelos alumnos da escola dos jesuitas, na capella de S. Ignacio de Loyola, fazenda que pela expulsão dos jesuitas ficara pertencendo a corôa e que D. João VI escolhera para sua casa de campo.

Sob a regencia do padre José Mauricio Nunes Garcia, uma das maiores glorias artisticas e literarias do Brasil, que após a expulsão dos jesuitas empunhara a battuta directriz da escola musical e evitara d'este modo a destruição da grande obra artistica de seus dignos mestres, os discripulos do Concervatorio dos jesuitas, impropriamente chamado por Balbi Conservatorio dos negros, rodeados pelos musicos da capella-real vindos com D. João VI, exhibiram-se perante toda a côrte de tal modo e com tanta correcção que causou estupefacção geral.

Balbi descrevendo o Conservatorio dos jesuitas disse: « Julgamos não attingir o nosso fim se não dissermos algumas palavras sobre uma especie de conservatorio de musica estabelecido, já ha muito tempo, nas immediações do Rio de Janeiro, e que é destinado unicamente ao ensino de musica aos escravos.

Esta instituição deve-se aos jesuitas, assim como

todas aquellas estabelecidas no Brasil antes da chegada do rei, que se occupam da civilisação e da instrucção do povo..

Esta ordem poderosa, que era o mais rico proprietario deste vasto paiz (!!) possuia uma plantação de cerca de 20 leguas de extensão (!!) chamada Santa-Cruz. Na epoca da suppressão dos jesuitas esta propriedade passou com todos os outros bens immoveis para o dominio da corôa. Por occasião da chegada do Rei ao Rio de Janeiro, Santa Cruz foi convertida em casa de campo de sua real magestade.

A primeira vez que o Rei D. João e toda sua corte ouviram a missa conventual na egreja de Santo Ignacio de Loyolla, em Santa Cruz, ficaram arrebatados de enthusiasmo e admiração pela perfeição com que a musica vocal e instrumental era executada pelos *negros dos dous sexos*, que se haviam aperfeiçoado n'esta arte, segundo o methodo introduzido muitos annos antes pelos antigos proprietarios d'este dominio e que felizmente se havia conservado.

Sua magestade que gosta muito de musica, querendo tirar partido desta circumstancia, estabelece escolas de primeiras letras, de composição musical, de canto e de muitos instrumentos ahi em Santa Cruz, e consegue em pouco tempo formar entre seus escravos tocadores de instrumentos e cantores habilissimos.

Os dous irmãos Marcos e Simão Portugal compuzeram expressamente *peças* para estes novos amantes da Euterpe que as executaram com toda a perfeição; muitos d'entre estes aggregados foram nomeados depois

musicos das capellas reaes de Santa Cruz e de São Christovam. Alguns mesmo chegaram a tocar instrumentos e a cantar *de um modo verdadeiramente admiravel.*

Lastimamos não poder dar os nomes do primeiro violino, do primeiro fagote e do primeiro clarineta de S. Christovam, bem como ainda de duas raparigas que se distinguiam entre suas companheiras *pela belleza de suas vozes e pela arte e expressão que empregaram no canto.*

Os dous irmãos Marcos e Simão Portugal bem como os maiores conhecedores de musica do Rio de Janeiro, fizeram tambem as melhores referencias a estas duas cantoras.

D. João VI tambem encarregou aos irmãos Portugal de compor operas, que foram inteiramente executadas pelos discipulos do conservatorio dos jesuitas com os applausos geraes de todos os conhecedores e espectadores.»

Antes porém da vinda de Marcos Portugal, por decreto de 25 de Junho de 1808, transformou D. João VI a Cathedral em Capella-real e por uma outra ordem passada á 4 de Novembro do mesmo anno, encarregou ao padre José Mauricio da regencia e inspecção da mesma. Por esta occasião mandou tambem D. João VI vir de Lisboa o organista José do Rosario, e emquanto elle não chegou prehencheu o padre José Mauricio mais este emprego, não obstante a sua grande responsabilidade e seus enormes affazeres de mestre e compositor da Capella-real.

Começa aqui a phase mais brilhante da vi
padre José Mauricio, o mais celebre musicis
nossos tempos coloniaes e o primeiro chefe da
musical brasileira. Nasceu José Mauricio Nunes
no Rio de Janeiro a 22 de Setembro de 1767, tend
seus paes, Apollinario Nunes Garcia e Victoria
da Cruz. Na edade de seis annos teve a infelicid
perder seu pae, porém achou nas virtudes e no
lho de sua mãe e uma tia, que o amava extremosa
todos os recursos, amparo e direcção da sua pr
educação.

Desde a mais tenra edade manifestou uma i
vocação para a musica. Tinha uma bellissima
cantava admiravelmente, improvisava melod
tocava viola e cravo sem nunca ter aprendido.

Muitas vezes assombrou os homens profissi
não só com os seus improvisos e reflexões, com
bem pela prodigiosa memoria que tinha em repr
fielmente tudo quanto ouvia executar.

Mandado para a escola de Salvador José,
houve com tão rapido aprendisado que em
mezes excedeu a todos os seus collegas e foi c
rado por aquelle musico o primeiro e o mell
seus discipulos, e o unico de por si só poder con
os estudos de uma arte, que requer, além do
naturaes, uma pratica não interrompida.

N'aquella alma de artista, n'aquella força da
reza, diz Porto-Alegre, a quem se deve esta biogr
não existia somente a predisposição para c
hender altamente os bellos segredos da harm

da melodia, havia mais que isso: havia uma poderosa dualidade como a que assignala todo homem superior.

De seu motu-proprio foi assentar-se nos bancos da aula do padre Elias, mestre regio de latim, e ahi adquiriu com igual facilidade aquella chave de ouro que abre os thesouros da antiguidade classica, da philosophia, da historia, da eloquencia e da sagrada com que mais tarde se adornou.

Os seus progressos em latinidade foram tão extraordinarios n'aquelles tempos, que no fim de tres annos o seu proprio mestre o declarou em estado de o substituir. Igual triumpho obteve na aula do Dr. Goulão com quem aprendeu philosophia racional e moral, e por quem foi proposto para substituto da cadeira regia, ao que José Mauricio se excusou, para não cortar os seus estudos artisticos e a cultura de uma arte que já o punha ao abrigo das maiores privações, e com ella ajudava a viver mais fartamente sua mãe e sua tia. Apezar desta recusa José Mauricio leccionou alguns tempos depois, contando no numero de seus discipulos o conego Luiz Gonçalves dos Santos, auctor de umas memorias bem conhecidas, e de alguns escriptos a favor da unidade do dogma e disciplina da egreja catholica romana pelos annos de 28 a 30.

N'aquellas éras, a segurança individual, o esteio das familias pobres, e o amor materno, só achavam um asylo seguro e inviolavel na egreja, e por isso, e pelo espirito religioso da epoca, as familias tinham necessidade de que um filho ao menos as amparasse das violencias tenebrosas do santo officio, das vinganças e fanatismo de seus terriveis familiares, da

prepotencia dos maiores da terra, e das crueldades do recrutamento. O padre era a ancora de salvação da casa, o homem predilecto, o filho mais querido, o laço da harmonia, o que nobilitava a familia, e a tornava privilegiada e compartecipante de todos os prazeres publicos de então, que se limitavam nas festas da egreja, e nas que a familia celebrava de accordo com as do culto.

N'aquella epoca de fanatismo e periodo monacal, as vestes religiosas tinham o prestigio e privilegio de serem respeitadas desde a sala do vice-rei até a mais pobre habitação: o habito substituia a idade, o nascimento, a riqueza e o saber.

As vestes ecclesiasticas que tão dignamente exornavam as qualidades do espirito e coração de José Mauricio, o habilitavam para entrar no seio e confiança das familias mais gradas do paiz, cujos chefes lhe confiavam suas filhas, com que passava horas inteiras no ensino e exercicios da musica.

N'esta vida de estudo e ensino, adquiriu elle esta prodigiosa execução que conservou sempre; e igualmente a amisade de todos os que o chamavam, entre as quaes a do abastado negociante Thomaz Gonçalves que lhe fez patrimonio, e o poz em estado de receber as ordens de diacono, e cantar missa solemne no anno de 1792; e de obter licença para pregar no de 1798 antes mesmo de haver estudado rhetorica com o Dr. Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, o que succedeu de 1802 a 1804, como claramente se expressa o mesmo mestre, quando delle diz e attesta «*que frequentou a sua*

aula por espaço de dous annos, e que n'ella fez rapidos progressos, que raras vezes se encontram.»

D. José Caetano da Silva Coutinho, dignissimo bispo do Rio de Janeiro, muitas vezes elogiou o padre José Mauricio, não como artista, mas como um sacerdote dos mais illustrados da sua diocese e a quem sobejavam talentos fóra da musica. Elle foi do numero d'aquellas palestras literarias que este grande bispo fazia em seu palacio, das quaes eram membros effectivos o padre Caldas, o marquez de Maricá e outros escolhidos, os quaes cessaram na epoca da independencia, por haver sido malintencionadamente espiado o seu palacio por ordem do governo.

Por morte do reverendo João Lopes Ferreira foi elle nomeado mestre-capella da antiga Cathedral e só a 2 de Junho de 1798, com o ordenado de seiscentos mil réis annuaes. Organista e compositor, augmentou o coro da Cathedral com um grande numero de discipulos escolhidos, e o brilho do culto com novas e variadas composições.

Com o ensino publico gratuito e tambem com o particular, donde tirava a maior parte de sua subsistencia, com as suas obras, espalhou o gosto da musica na futura capital e o enraizou de tal maneira, que a cidade do Rio de Janeiro foi chamada a cidade dos pianos.

Nos dez annos que serviu como mestre-capella, foi que o grande artista começou a se revelar altamente, e a se dilatar no horisonte de suas creações; mas tão pobre ainda era que não podia possuir um piano, pois ensinava os preceitos e as regras da harmonia com uma

viola de cordas metalicas na sua escola da rua das Marrecas.

Em 1808, á chegada da familia real, estava elle na força da edade e do talento. O principe regente, grande conhecedor da musica e de todas as praticas do culto, o admirou tanto, que sem a menor relutancia o nomeou, por decreto de 26 de Novembro da 1808, inspector da musica da real capella, com o mesmo ordenado de seiscentos mil réis. N'este decreto vem mencionada a aula de musica e o ensino gratuito que exercera José Mauricio.

D'esta aula sahiram a maior parte dos cantores e instrumentistas que fizeram a orchestra da capella-real, e alguns compositores entre os quaes muito se distinguiram Francisco Manoel da Silva, Francisco da Luz e Candido Ignacio da Silva. Logo que em 1813 chegou de Lisboa o famoso Marcos Portugal, e com elle um bom numero de vozes e instrumentos, as funcções ecclesiasticas subiram a ponto das da patriarchal de Lisboa, que eram copiadas fielmente das de S. Pedro em Roma, no que era possivel em um templo onde não pontificava o Papa rodeado do sacro-collegio.

N'estas festas tão repetidas e prolongadas, nas continuas vigilias, ordenadas pela exigencia real, n'estas horas do trabalho do engenho, horas creadoras, porém fataes a vida, se foi pouco a pouco estragando aquella construcção robusta.

Obrigado a compor, a ensinar e a residir, já em 1816, como elle mesmo o diz n'um requerimento ao bispo, em que pede para dizer missa em casa.

Para se avaliar o poderio e a força do talento de

José Mauricio, basta dizer que D. João VI o chamava o novo Marcos, antes que este celebre compositor tivesse chegado ao Brasil; e, que a despeito de sua cor mestiça, era tolerado na côrte, n'esta côrte onde o auto de nascimento formava o maior merecimento do homem, dava direito a todas as sympathias, e onde o ser brasileiro e mormente mulato, bastava para eliminar de si todos os favores, e mesmo muitos direitos.

D. João era o unico que de coração nunca distinguiu no homem incidentes ou accidentes; pae e principe havia nascido acima de todos os preconceitos da inveja, ou da moral de uma nação em decadencia, cujo egoismo e incapacidade se acastelavam no privilegio do acaso de ter nascido em Portugal.

Fóra da atmosphera da presença de D. João, Mauricio soffreu muitas vezes dos musicos portuguezes invectivas bem dignas da estupidez altanada; porém sua alma nunca se dobrou a uma represalia.

Em uma d'estas grandes festividades, sentiu-se D. João VI tão arrebatado de enthusiasmo, que, acabada a festa mandou chamar ao paço o padre José Mauricio, e em plena côrte, tirando da farda do visconde da Villa-Nova da Rainha o habito de Christo collocou-o com a sua propria mão no peito do seu musico, dizendo-lhe ao mesmo tempo as cousas mais lisongeiras. Este facto memoravel para a gloria do artista, e para a do seu rei, aconteceu no anno de 1810, pouco antes de Fevereiro; porque professou em 17 de Março, tendo por padrinhos o frei Francisco José Rufino de Souza, o mesmo visconde da Villa-Nova da Rainha, então barão, e frei José

Marcelino Gonçalves, seu discipulo de musica e filho do seu antigo protector Thomaz Gonçalves.

Foi este acto de D. João VI a salvação de José Mauricio. Pouco tempo depois, mandou dar-lhe uma ração de criado particular, a qual foi convertida em uma mensalidade de trinta e dois mil réis a requerimento do musico, a vista dos embaraços que soffria na Ucharia dos empregados do paço.

D. João VI, convencido dos encommodos de José Mauricio, provenientes da vida sedentaria, ordenou que se lhe mandasse dar um cavallo todos os dias. A ordem executou-se, pois todas as tardes vinha um moço com um cavallo, mas era de tal natureza que o mestre, e nem o proprio moço ousavam ensaial-o por um minuto. Parece que o estribeiro menor d'aquelles tempos julgava iguaes talentos o do mestre de capella e o do mestre de equitação.

Até 1813, diz o Dr. Antonio da Cunha Barbosa em seus — Estudos historicos — era o modesto padre o musico mais notavel do Rio de Janeiro; n'esta epoca chegou da Europa o celebre e orgulhoso maestro Marcos Antonio Portugal, afamado e de grande reputação nas principaes côrtes do velho mundo, acompanhado de um certo numero de cantores e instrumentistas.

Desejosa a princeza D. Carlota de ver o encontro dos dous celebres musicos convidou ao padre José Mauricio que apparecesse no paço de S. Christovam em uma tarde determinada. Encontraram-se os dous rivaes; suberbo, enfatuado Marcos Portugal desafiou o humilde padre. Obtida a venia da familia real, convidou o maestro portuguez a José Mauricio tocar uma das mais

difficeis sonatas de Haydn. Acceitou o padre o convite, declarando que não só conhecia a composição como seu illustre auctor. Começou a execução vacillante e timido, pouco a pouco animando-se tornou-se senhor do piano e do escolhido auditorio. De tal modo terminou que despertou grande enthusiasmo, até mesmo de seu proprio emulo que, levantando-se bradou: «bellissimo, bellissimo! És meu irmão na arte com certeza serás para mim um amigo.» D'esse modo correspondeu brilhantemente o repto de seu adversario.

Na fragata que trouxe a archi-duqueza, primeira imperatriz do Brasil, veio uma banda de musica digna de acompanhar e suavisar a longa viagem d'aquella bondosa princeza. José Mauricio tão enthusiasmado ficou de ouvir aquella banda musical, que para ella improvizou dose divertimentos, que são doze peças admiraveis de inspiração. Durante os ensaios d'estas obras, o povo ia ouvil-as no Largo de S. Jorge, defronte da casa de José Mauricio. Algum tempo depois, e por ordem de D. João, escreveu para o real theatro de S. João uma opera intitulada *Le due gemelle*, cujas partituras se perderam, uma no incendio do mesmo theatro e outra a original, nos papeis de Marcos Portugal, que foram vendidos a peso aos fogueiteiros e taverneiros; pois que em uma nota escripta pelo proprio punho de José Mauricio, feita no inventario da musica do real thesouro em 1821, se acha o seguinte: «*Le due gemelle*, drama em musica por José Mauricio: com instrumental e partes cantantes: a partitura se acha em casa do Sr. Marcos Portugal.»

Algumas pessoas dizem que esta opera nunca foi

a scena, porém outras affirmam que o fora, mas que a monita secreta a separava do theatro, afim de que Marcos Portugal ficasse somente em campo.

No genero sacro foi porém que José Mauricio soube imprimir aquella melancolia, aquelle sentimento de compuncção e de adoração naturaes a estas composições.

Em todos seus trabalhos, disse Carmello Calvo, distincto critico, compositor e organista da Cathedral de Montevidéo, José Mauricio conseguiu elevar-se sempre do bello ao sublime, subindo de ponto o seu genio no seu admiravel *Requiem*, cuja exposição até o final do *Kyrie* é um completo exito artistico, e creio que Pergolese de quem o padre José Mauricio parece seguir o estylo, não desdenharia de firmar esta pagina. Clareza pasmosa no conceito da phrase, elegancia no corte melodico, e sobre tudo uma precisão acima de todo o elogio. E entre os trechos que mais sobresahem pela elegancia, como modelo de melodia se acha o *Ingemisco*, uma preciosidade, que em qualquer parte do mundo onde for ouvida ha de fazer impressão indelevel nos ouvintes. O *Benedictus*, é sem duvida alguma, uma das mais formosas paginas da partitura.»

O visconde de Taunay que se incumbiu da gloriosa missão de tornar conhecidas as composições de José Mauricio, na secção *Theatros e Musica do Jornal do Commercio*, de 16 de Outubro de 1897, enthusiasmado pela apreciação feita pelo illustre organista uruguayo, disse: «Que bella glorificação de José Mauricio, vel-o comparado, logo de subito, no peristylo de sua grande

obra, ao eximio Pergolese o incomparavel auctor de tanta musica religiosa.» «Com effeito, assim continua o auctor das *Chopinianas*, todo o começo do *Requiem* até o *Kyrie*, desde os dous primeiros compassos que encerram uma phrase cheia e deliciosa, é sem exageração sublime.

Quão bello e solemne o *Gradual*, recomeçando em *sol menor* a melodia inicial firmada em *ré menor*. Logo depois *Dies iræ*, em alegro vivo, andamento apressado, vibrante e cheio de tetricos gritos e angustiosos soluços, a falarmos da estupefação da morte, *mors estupebit*, e do juizo definitivo e irrevogavel do rei de tremenda magestade, — *Rex tremendæ magistatis*.—Que accentos tão plangentes, tão doces e persuasivos achou José Mauricio para o seu *Ingemisco!* Apella o réo para a clemencia divina, ella que perduou a Maria Magdalena—*Qui Mariam absolvisti*, e enclinou o ouvido á prece do ladrão— *Et latronem exaudisti*.—» E, depois de outras apreciações termina o nosso eminente patriota e musicista: «Não ha duvida que a simplicidade de feitura e a despretenção caracterisam a grande obra de José Mauricio. Que adoravel singeleza de *Agnus Dei!*

E todo o *Requiem* termina em um *diminuendo molto*, ultimas notas de supplica a se apagarem nas trevas dominadoras da morte, em que só pode pairar uma ou outra restea de luz emanada do pharol da fé!

— *Et luxis perpetua luceat eis quia finis es.*» Collocado ao lado de outros *requiems*, continua o visconde de Taunay, universalmente applaudidos, como os

de Mozart, Haydn, Cherubini, é superior ao de Verdi, que, encerrando indiscutiveis bellezas, pecca pela feição demasiado dramatica e rebuscada.

Imbuido de ensinamentos de pura escola germanica, José Mauricio não incorre n'este reparo. De principio a fim sustenta com muita magestade o caracter religioso, repassado de melancolia e humildade, que deve caracterisar esta composição sacra, cujas letras são tão expressivas e pungentes.

A musa de José Mauricio não revelou-se na independencia, porque, como elle mesmo o disse, o principe queria fazer tudo.

Se á nova face dos acontecimentos politicos juntarmos trinta e tres annos de trabalho assiduo e a privação de uma parte de seus vencimentos á natural melancolia de um homem cansado, e que só havia existido para sua arte e o serviço do seu rei, não estranharemos o grande abatimento em que cahiu. Nos ultimos dias de sua vida só viveu para a arte, porque a ella consagrou todas as horas que não soffria cruelmente.

E' d'essa epoca a famosa missa de Santa Cecilia, cuja partitura está no archivo do Instituto Historico.

José Mauricio começou a soffrer enfermidades, que muito se aggravaram pelo trabalho a que se dava no desempenho de suas obrigações, perdendo muitas vezes noites inteiras em longas composições que D. João VI queria ver concluidas com a maior presteza. Acostumado aos milagres da musa do nosso artista, D. João VI já não media o tempo só marcava o termo; e todos nós podemos avaliar as horas

de agonia porque passou aquella celebridade, vendo o tempo correr e perigar a sua reputação se acaso a inspiração falhasse, ou se um d'esses somnos artisticos a que estão sujeitos todos os homens inspirados lhe viesse roubar o tempo precioso e entregal-o á implacavel injustiça de seus collegas, promptos á escutar, prestados á mira para aniquila-lo. E para elles os perigos duplicavam, porque estava só e nem ao menos tinha o privilegio do nascimento, que o escudaria em todas as prevenções favoraveis. Por toda a parte se ouvia murmurar um desfavor após um facto brilhante. Estes écos de parcialidade precisavam de ser cobertos e abafados com novas harmonias, com amplas e severas composições e com hymnos que entoassem o triumpho do proprio artista.

Oh! é muito ingrata a sorte do homem a quem suffocam e que procura a vida; é por extremo dolorosa a situação do artista que tem consciencia de si mesmo, que conhece o seu valor, o clarão de seu lume, e a quem rodeam de trevas, que elle vence, mas que se não extinguem. Si não tivera D. João VI por seu lado, mil vezes estalaria de dôr: o que eu tenho soffrido d'aquella gente, dizia elle, só Deus sabe. Ha soberanos que são seguidos nas suas jornadas por seus monteiros, pelos seus cães e pelos seus cavallos; outros pelos seus actores e histriões; muitos pelos seus soldados, e alguns pelos seus bufos e parasitas: D. João VI era acompanhado pelos seus padres e pelos seus musicos. O espirito e as praticas ecclesiasticas estavam sempre com elle.

N'um corredor estreito de S. Christovam celebravam-se ceremoniosas festas, com musicas novas e com

as predicas de um S. Carlos, de um Sampaio e de um Monte-Alverne.

Na fazenda de Santa Cruz, onde havia mais espaço, se executavam magnificas composições, escriptas lá mesmo, quasi sempre improvisadas pelo mestre de capella. N'uma d'essas jornadas, escreveu José Mauricio a sua famosa missa da degolação de S. João Baptista, e outras obras de que elle mesmo se esqueceu. Foi esta missa que poz termo a todas as invectivas dos musicos da real camara, porque esta obra a grande instrumental foi toda escripta no espaço de vinte dias, havendo Marcos Portugal gastado um mez em compor as matinas, a orgão e duas vozes.

Para se avaliar a presteza e fecundidade d'este mestre basta enumerar as obras que escreveu até o anno de 1811, cuja lista foi extrahida de um borrão do inventario das musicas existentes na capella-real, feito pelo proprio punho de José Mauricio: sobem acima de 200 as peças mencionadas.

Ha uma molestia d'alma que colloca o homem no mundo de torturas, ou n'um continuo naufragio quando a sua origem provém de uma estulta vaidade: esta é a inveja. Os invejosos pulam ao céo de contentes quando acham um qualificativo para abater o merito alheio, para tornal-o ao menos duvidoso na consciencia dos inexperientes. Não tem gosto, nunca sahiu d'aqui, não viu nada, não foi a Italia, não aprendeu, não teve mestre, não frequentou os conservatorios! Tal era a ponta do punhal com que feriam José Mauricio, tal era e será eternamente a ladainha estudada d'aquelles que nunca passaram do papel que representa o tubo de um

orgão, e a quem a natureza negara o dom de combinar algumas notas e compor uns dez compassos. O tufão da morte os arrojou no mais perfeito esquecimento, e se algum existe só é conhecido por si mesmo.

Depois de consummada a independencia, foi que Marcos Portugal conheceu o nobre e bello caracter de José Mauricio, e tanto o admirou que morreu seu grande defensor e amigo.

Os acontecimentos politicos mudaram a situação dos brasileiros, e retrahiram as expansões e os actos ostensivos da maior parte dos homens, que até então se julgavam senhores da terra, e como tal superiores em todas as faculdades humanas; apezar de que o medico da rainha o Dr. Manoel Luiz, repetisse sempre: que em Portugal nasciam os musculos da nação portugueza e no Brasil os nervos.

José Mauricio viveu sempre na intimidade dos grandes mestres. Fazia gosto ouvil-o analysar uma partitura como um rethorico analysa uma oração. Senhor de uma prodigiosa memoria, possuia a mais vasta erudição musical que é possivel; nada lhe escapava: imitação ou furto, elle indicava; e logo a obra e o logar preciso.

Por aquella gratidão artistica, e espirito de justiça, aos seus favoritos mestres d'Allemanha e Italia, ouvimos uma vez affligir-se e queixar-se da versatilidade dos seus companheiros d'arte, que escureciam os velhos mestres para darem a Joaquim Rossini o sceptro da arte musical. Levado de indignação, começou a desfiar as operas do cysne de Pesaro, a despir estas creações melodicas, estas bellezas harmonicas, e a

mostrar a sua origem, a fonte pura d'onde emanavam mais ou menos disfarçadas; ao chegar a um ponto, e era na opera de Mathilde, parou, e sorrindo exclamou: é um homem immenso, é um genio que ha de ir longe; não, isto é novo, isto é sublime, ja escreveu a aria da calumnia, e mais dous pedaços concertantes que admiro! E Joaquim Rossini ainda não tinha dado ao mundo o Moysés, ainda não tinha mimoseado o seu seculo com o Guilherme Tell, e o Stabat Mater.

Era mais a sua probidade artistica do que a sua irritação; o seu enthusiasmo para com Mozart, Haydn, Beethoven era justissimo, porque nesta triade estava toda a gloria da arte germanica, e aquella escola severa que plantou nos asperos climas do norte uma arte scientifica, bella e proprietaria de infinitos primores.

O celebre Neukomm discipulo de Haydn, que veio para esta côrte como lente de musica quando veio a colonia artistica dirigida por Nebreton para fundar a Academia de Bellas Artes, e que foi victima da parcialidade que invectivava José Mauricio, disse em Paris, a proposito d'este mestre, que elle era o primeiro improvisador do mundo. Lamentou a sorte do artista no Brasil, louvou o seu caracter e apreciou as agonias do auctor da formosa musica do *Requiem*; e a proposito narrou o seguinte facto, que foi confirmado pelo cantor Fasciotti, que o testemunhara igualmente.

« Em uma d'aquellas reuniões que se faziam em casa do marquez de Santo Amaro, fizemos prova de algumas musicas que me chegaram da Europa. Todas as vezes que se tratava de cantar, cedia o piano ao padre-mestre porque melhor do que

elle nunca vi acompanhar. Entre varias fantazias Fasciotti cantou uma *barcarola* que foi freneticamente applaudida e repetida.

José Mauricio que estava no piano como que para descançar, começou a variar sobre o motivo, e com os nossos applausos a crescer e multiplicar-se em formosas novidades.

Suspenços, e interrompendo a nossa admiração com ovações continuas, alli ficamos até que o toque da alvorada nos viesse surprehender. Ah! os brasileiros nunca souberam o valor do homem que tinham, valor tanto mais precioso pois que era todo fructo dos seus proprios recursos! E como o saberiam? Eu, o discipulo favorito de Haydn, o que completou por ordem sua as obras que deixara incompletas, escrevi no Rio de Janeiro uma missa que foi entregue a censura de uma commissão composta d'aquelle pobre Mazziotti e do irmão de Marcos Portugal, missa que nunca se executou porque não era delles.

Alguns tempos depois, entrando eu na capella-real por acaso, ouvi tocar no orgão umas harmonias que me não eram extranhas; pouco a pouco fui reconhecendo pedaços da minha desgraçada missa; subi ao côro, e dou com José Mauricio tendo a vista a minha partitura, e a transpol-a de improviso para o seu orgão. Approximei-me delle, e fiquei algum tempo a admirar a fidelidade e valentia d'aquelle grande mestre; nada lhe escapava de essencial..... Não pude resistir abraceio-o quando ia acabar e choramos ambos sem nada dizer.»

Neuckomm foi o compositor d'aquelle concerto

monstruoso, composto de trez mil artistas, que se executou na inauguração da estatua de Guttenberg!

Neuckomm veio para o Brasil em companhia de João Baptista Debret, de Nicolau Taunay e de Grandjean de Montigny, na qualidade de mestre de contraponto. Nunca ensinou: apenas deu algumas lecções particulares a Francisco Manoel da Silva, e talvez que estas lecções fossem a causa de ser este joven perseguido artistica e machiavelicamente por Marcos Portugal logo que elle apresentou o primeiro *Te-Deum* de sua composição.

Havia o nosso artista improvisado tanto e sem descanço, que uma vez entrando pelo côro da então já capella imperial, parou na porta e perguntou a um dos seus discipulos, como que extasiado:

De quem é esta bella musica?!

E' sua, padre-mestre, pois não se lembra?

Minha? replica José Mauricio!— Sim, senhor, sua.
— Está me parecendo agora: mas quando escrevia-a eu, que me não lembro?

No tempo do rei velho lhe voltou o discipulo.

José Mauricio calou-se, abateu a cabeça, limpou as lagrimas e disse entre soluços: «Ah! n'aquelles tempos quando assentava á mesa nos meus olhos tinha el-rei e nos meus ouvidos uma orchestra immensa e prodigiosa.

Muitas noites não pude dormir, porque esta orchestra me acompanhava, e era tal o seu effeito que passava as noites em claro; e infelizmente nunca pude escrever aquillo que claramente ouvia. Hoje só ouço o cantar

dos grillos, os meus gemidos ou o ganir dos cães que me encommodam e me entristecem.»

Na manhã do dia 18 de Abril de 1830, cantando um hymno á Nossa Senhora, expirou José Mauricio, na casa n. 18 da rua do Nuncio.

Dir-se-ia que o anjo das harmonias descera do céo a visital-o no ultimo momento da sua vida e que lhe accendera n'alma a flamma divina para inspirar-lhe este ultimo canto.

No seu tumulo, á sombra do cypreste, está elle gosando a grande fama merecida, conquistada debaixo de enormes e renhidas luctas. Por isso é-lhe bem applicavel a seguinte poesia do saudoso senador Francisco Octaviano:

Quem passou pela vida em brancas nuvens
E em placido repouso adormeceu;
Quem não sentiu o frio da desgraça,
Quem passou pela vida e não soffreu,
Foi espectro de homem não foi homem
Só passou pela vida, não viveu.

(*Honorate l'altissimo maestro*)

A irmandade de Santa Cecilia que fez o enterro e o funeral, desejou guardar os seus ossos, mas seu filho Dr. José Mauricio Nunes Garcia, cumprio a vontade paterna, depositando-os na ordem de S. Pedro. Hoje se acham na egreja do Sacramento, por uma provisão de monsenhor Narciso.

Da sua lavra deixou tambem José Mauricio um tratado de contra-ponto e harmonia que havia termi-

nado antes de morrer; e sobre uma folha de papel um circulo movediço no qual estavam marcados engenhosamente todos os tons, e que movido em qualquer sentido que fosse, apresentava em roda um systema completo de harmonia.

* * *

Antes de José Mauricio e mesmo da vinda de D. João VI houve no Rio de Janeiro diversos artistas notaveis entre os quaes se contam :

O Padre Manoel da Silva Rosa, que morreu a 15 de Maio de 1793. Era um musico notavel pelas composições sacras que escreveu, as quaes se cantavam ainda no segundo imperio e faziam a admiração dos artistas e amadores da musica do santuario. Das suas composições a mais notavel foi a celebre musica da Paixão de Jesus-Christo, que se cantava na capella imperial e no Convento de S. Francisco. O padre Manoel da Silva Rosa nada influiu na educação de José Mauricio, pois sempre viveu retirado e não consta que fizesse alguem comparticipante do seu admiravel talento.

Dr. Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, poeta e amador distincto da musica. Tocava com igual talento flauta e rabeca. Foi seu pae o musico Ignacio da Silva, que amante das bellas-artes fez aproveitar as bellas manifestações do talento de seu filho, applicando-o a todos os estudos com que depois honrasse a patria e a literatura brasileira.

Como poeta distincto que foi quiz Alvarenga Peixoto casar a poesia nacional com a musica, porque a expe-

riencia o convencia de que ella muito se prestava ao nosso genio. Compoz para isso os seus *rondós*, cantando assim as nossas arvores, fructos, flores, montanhas, rios e florestas, com tal harmonia que parecia que a musica acompanhava necessariamente o pensamento do poeta. A esta collecção de rondós, que um seu discipulo fizera publicar em Lisbôa, juntou elle harmoniosos *madrigaes* que podem ser modelos aos que se derem a semelhantes composições. *

João Leal, pertencente a uma familia em que era, por assim dizer hereditario o talento musical. Excellente compositor de modinhas e eximio executor de viola, tocava tambem outros instrumentos e era dotado da melhor voz de tenor que se conhecia então no Rio de Janeiro. A sua execução era tão primorosa que o comparavam a Vacani (?) pela maneira notavel com que Leal imitava até a illusão a execução e o talento deste artista.

Foi militar e occupava o posto de major do estado maior de exercito. Este facto de transmissão hereditaria de uma faculdade artistica é vulgar na historia; os exemplos mais notaveis encontram-se na familia de Bach, Weber, Kontski, Amati, Vernet, Van-Dyck, etc.

Balbi, em sua obra—*Essai statistique*— diz sobre Leal o seguinte: «O talento musical d'esta familia parrece ser hereditario a quatro gerações. M. Leal, pae, que é um dos melhores medicos do Rio de Janeiro, toca perfeitamente violino e possue conhecimentos rarissimos de musica. Tem dez filhos, dos quaes sete são

---

* R. I. H. B.

rapazes. Todos os dez filhos aprenderam musica e tocam perfeitamente qualquer instrumento e cantam com muita graça e precisão. E' impossivel descrever á facilidade com que os membros d'esta familia executam sós ou acompanhados por alguns amadores distinctos as obras primas de Cimorosa, Rossini, Marcos Portugal, e de outros grandes mestres italianos ou nacionaes.

Leal, pae, tem tambem dous irmãos medicos, que são igualmente grandes amadores de musica. Seu avô foi tambem medico e tocou muitos instrumentos.

Este facto cuja authenticidade não póde se por em duvida, fez dizer a alguem, que a familia Leal possuia o *senso musical*.

Pela vinda de D. João VI ao Brasil, Marcos Portugal, o mais celebre compositor e a maior gloria musical dos portuguezes d'aquella epoca, não acompanhara a familia real porque ficara terminando a sua *Demofoonte*, opera que lhe fora encommendada para festejar o anniversario de Napoleão e cuja representação se fizera, sob a sua regencia, a 15 de Agosto de 1808.

Em 1809, em consequencia da invasão franceza e da ausencia do rei, as finanças portuguezas foram se abatendo e o Theatro S. Carlos teve de fechar-se.

Marcos Portugal sem meio de subsistencia teve então de abrigar-se de novo ao manto protector de seu rei, e a titulo de ter abandonado diversas propostas vantajosas de algumas cortes européas, vem para o Brasil. Sahiu de lá, segundo affirma Vasconcellos, em seu livro os — *Musicos portuguezes* — em

1810 a 1811, trazendo comsigo varios cantores e instrumentistas. Chegando ao Rio de Janeiro foram estes musicos favoravelmente recebidos por D. João vi que nomeou logo Marcos Portugal mestre da capella-real e real camara, e aos mais musicos cantores collocou-os na orchestra da mesma capella.

Em 12 de Outubro de 1813 inaugurou-se o Theatro S. João, construido as expensas de uma sociedade composta dos principaes negociantes d'aquella praça e com o producto de 7 loterias que D. João vi concedera.

O Theatro S. João fora feito pelo risco do de S. Carlos, segundo os desenhos do marechal de campo, João Manoel da Silva. Levantara-se no campo outr'ora chamado dos Ciganos. Pelas noticias que restam d'elle, devia ser um grande e bello theatro. Monsenhor Azevedo Pizarro em suas—*Memorias historicas do Rio de Janeiro*—diz que este theatro podia receber commodamente, na platéia 1.020 espectadores e contava 112 camarotes, distribuidos por quatro ordens. A ornamentação era grandiosa, o scenario pomposo e a tribuna real sumptuosa.

Inaugurou-se com o drama allegorico—O Juramento dos Nunes, e uma peça apparatosa—A Campanha da Peninsula--acção perdida pelos francezes contra o exercito anglo-luso.

Este magnifico theatro incendiou-se na noite de 24 para 25 de Março de 1823, depois da representação dada para solemnisar o juramento de D. Pedro i á nova constituição, ficando completamente destruido.

Marcos Portugal foi encarregado da direcção d'este theatro e ahi se representaram varias operas suas.

D. João VI, diz Vasconcellos, não deixava escapar uma só occasião em que podesse favorecer Marcos; assim o vemos successivamente nomeado, Director do Conservatorio de Santa Cruz, Mestre da familia real, e Director-geral de todas as funcções publicas. Em 1821 D. João regressa á corte de Lisboa, e Marcos em virtude da doença que cada dia augmentava após os insultos paralyticos de 1811 e 1817, fica no Rio de Janeiro. E' de crer que D. Pedro, o tratasse com todas as attenções devidas a um grande artista, que além de tudo tinha sido seu mestre. Ainda assim a ausencia de uma côrte brilhante, a saudade seguindo esses navios que levavam todas as suas esperanças, a velhice que lhe envergava os hombros, a doença que o avisava de um fim proximo, em fim até a diminuição de ordenados por causa das difficuldades do thesouro imperial, tudo isto o deixava triste e desanimado.

Felizmente nos ultimos annos da vida encontrou em uma casa distincta uma hospitalidade.

Talvez que sem este refugio o compositor viesse ainda soffrer privações. Foi em casa da marqueza de Aguiar que encontrou Marcos Portugal este nobre e bello acolhimento, e em cujo lar morreu a 7 de Fevereiro de 1830, com 68 annos incompletos, succumbindo a um ultimo attaque de paralysia.

Sobreviveu-lhe sua mulher, porém ignora-se se deixou filhos. Foi sepultado na capella de Sant'Anna do claustro do convento de S. Antonio dos franciscanos, no Rio de Janeiro.

Suas operas representadas no Rio de Janeiro foram:

Demofoonte, opera seria, cantada no theatro regio, a 17 de Dezembro de 1811, anniversario da rainha D. Maria I. Entre os cantores, encontra-se apenas uma italiana; a prima-donna *Scaramelli*, que tinha estado em 1806, no theatro S. Carlos.

L' oro non compra amore, opera buffa, cantada em 22 de Agosto de 1817, no theatro S. João.

Merope, opera seria, cantada a 8 de Novembro de 1817 no mesmo theatro.

A saloia namorada, burletta, cantada em 1812 na quinta da Boa-vista, pelos escravos de D. João VI.

Augurio de felicitá, ossia il triumpho del'amore, serenata a 2 partes, cantada no paço do Rio de Janeiro em Novembro de 1817, para festejar o casamento do principe D. Pedro com a archi-duqueza D. Maria Leopoldina. Foi executada pelos cantores da real camara. A poesia era do proprio Marcos Portugal que aproveitou quanto possivel, uns versos de Metastasio, como elle proprio declarou no libretto.

Apoiado n'uns artigos do Jornal do Commercio de 11 e 22 de Fevereiro de 1870, Vasconcellos cita entre as composições de Marcos Portugal, o juramento dos Nunes, drama allegorico, que se cantou na abertura do theatro de S. João, depois S. Pedro de Alcantara, a 12 de Outubro de 1813.

A poesia era de D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.

O facto do Jornal do Commercio dizer que viu o folheto que cita Marcos Portugal como o auctor do

Juramento dos Nunes, não prova, uma vez que monsenhor Azevedo Pizarro em suas Memorias historicas do Rio de Janeiro disse, muito anteriormente e não foi contestado, que o auctor desta peça fora Bernardo de Souza Queiroz. Balbi, falando d'esta composição cita umas iniciaes: N. N. deixando o nome em anonymo; ora se a composição fosse de Marcos, Balbi teria lhe dado a sua auctoria uma vez que elle mencionou honrosamente o nome deste maestro em outro logar.

Além das composições mencionadas escreveu Marcos os entremezes e farças: O amôr artifice; a Castanheira; a Casa de Café, e os Bons amigos.

Foram contemporaneos de Marcos Portugal e de José Mauricio:

SEGISMUNDO NEUCKOMM, celebre musico de Salzbourg, discipulo de Messonier e de Haydn, que viera para o Rio de Janeiro em 1816 acompanhando a embaixada do representante de Luiz XVIII, o duque de Luxembourg, e que fora recommendado por Tallerand ao conde da Barca.

Bem recebido Neuckomm pelo principe regente D. João, foi nomeado professor de musica de D. Pedro que se tornou um excellente musicista e compositor.

Foi tambem mestre da imperatriz D, Leopoldina.

As intrigas invejosas de Marcos Portugal não deixaram porém este illustre artista demorar-se por muito tempo no Rio. Passando-se em 1821 para Pariz elle ahi publicou uma collecção de modinhas brasileiras julgadas por elle de grande valor artistico.

Apezar disso os illustres viajantes Spix e Martins mal informados, talvez pelos partidarios de Marcos

Portugal, disseram que os habitantes do Rio de Janeiro, não estavam na altura das musicas de Neuckomm, escriptas conforme o estylo dos mais celebres compositores allemães.

Não tiveram razão Spix e Martius em apreciar d'este modo, porquanto elles mesmos declararam achar-se o Brasil em atrazo nas artes, excepto na musica. Além d'isso quando Neuckomm chegou ao Brasil, já o padre José Mauricio era conhecido grande musicista, e não só não desconhecia as musicas classicas allemães, como ainda se correspondia com seus auctores.

Alexandre Caldelaugh, que visitou tambem o Rio de Janeiro no começo do seculo XIX disse que a capella real era organisada de modo a satisfazer plenamente os amadores de musica.

POLYCARPO, violoncellista da opera do Rio de Janeiro, theatro S. João, 1822.

PORTO, voz de baixo, natural da cidade do Porto. Acompanhou D. João VI, e aqui ficou; pertenceu á Capella-real e a opera do Rio de Janeiro.

JOAQUIM MANOEL, mestiço, dotado de talento não vulgar e particularmente notavel na execução no *cavaquinho*. Vivia no Rio de Janeiro em 1822 e é provavel que tivesse aprendido a musica no Conservatorio dos jezuitas.

Freycinet, illustre viajante francez, falando sobre as disposições musicaes dos brasileiros n'essa epoca, diz: « De todas as artes de recreio cultivadas pelos brasileiros e portuguezes, a musica é a unica que para

elles tem mais attractivos e á qual elles se dedicam com mais gosto.

Temos ouvido com muita admiração a musica da capella-real, de que quasi todos os artistas eram brasileiros e de que sua execução nada deixava a se desejar.

Porém pela execução, nada me causou mais admiração que o talento na guitarra (violão) de um certo mestiço chamado Joaquim Manuel. Sob seus dedos este instrumento tinha um encanto inexprimivel que eu nunca tive o prazer de ouvir entre os guitarristas europeus. Joaquim Manuel é tambem o auctor de muitas modinhas, das que Neuckomm publicou em Paris.»

Freycinet fala tambem sobre as duas raparigas do Conservatorio dos jezuitas, das quaes elle diz poderem sustentar uma lucta com as melhores *virtuoses* européas.

Frei Antonio, monge franciscano e professor de musica na primeira metade do seculo xix. Balbi diz que elle foi um grande pianista e que seu talento fôra elogiado por Bachicha, José Mauricio e Neuckomm.

Ayres, excellente voz de barytono; era tambem um dos compositores de modinhas mais festejados no Rio de Janeiro, 1822.

Bachicha, pianista notavel que fazia parte da capella-real, 1820.

João José' Baldy, compositor de musica sacra; foi musico da capella-real e organista de merito.

Frei Manoel de Sant'Anna Catharina, natural de Olinda (Pernambuco) e monge carmelita.

Escreveu: Suave harmonia sobre cinco vozes que são as cinco palavras que falou Nossa Senhora.

Silva Conde, o primeiro flautista do Brasil em 1820. Era cirurgião, e estudou musica e medicina na Inglaterra. Sua execução causava admiração.

Bernardo José' de Souza Queiroz, auctor do drama Juramento dos Nunes, com que se inaugurou o theatro de S. João do Rio de Janeiro, e que Vasconcellos diz ter sido composto por Marcos Portugal. Queiroz foi um compositor distincto e tambem um excellente musico.

João dos Reis, musico da capella-real do Rio de Janeiro e um dos discipulos do Conservatorio dos jezuitas. Era considerado a primeira voz de Baixo do Brasil. Balbi diz que D. João vi o comparava a Mombelli pela semelhança de sua voz com a d'este celebre artista italiano.

Manoel Rodrigues da Silva, primeiro clarinetista do theatro S. João do Rio de Janeiro, e da capella real. Era considerado tambem o primeiro clarinetista do Brasil.

Esta foi a pleiade de artistas contemporaneos de Marcos Portugal, de José Mauricio, de Neuckomm e de Francisco Manuel da Silva que D. João vi deixara no Brasil quando em 1821 regressara a Portugal.

A arte musical brasileira deve render um culto de homenagem a este seu grande protector, El-re D. João vi, cognominado o *Clemente* entre os portuguezes em virtude da sua excessiva bondade.

D. João, pouco se importava com os encomios e enredos da côrte, só estava bem quando estava com

Deus e com a musica. Para elle era mais salutar ouvir um sermão de Monte-Alverne e as harmonias de José Mauricio do que ouvir um discurso laudativo de qualquer estadista.

Tanta importancia elle dava a musica e aos musicos que de Lisboa escreveu, com seu proprio punho, uma carta ao padre José Mauricio patenteando as suas saudades e lamentando não tel-o levado para a sua capella-real de Lisboa.

INFLUENCIA DE D. PEDRO I

Passando a regencia do principe D. Pedro, que após o grito de *Independencia* por elle dado nas margens do Ypiranga, foi proclamado Imperador Constitucional do Brasil a 12 de Outubro de 1822, temos n'este nosso primeiro Imperador um grande musicista e notavel compositor.

Nasceu em Lisboa a 19 de Outubro de 1798. Muito creança ainda e com a edade de nove annos veio para o Brasil, quando em Novembro de 1807 Napoleão fizera seu pae deixar as plagas luzitanas.

Habituado a ouvir diariamente a boa musica n[illegible] paço, D. Pedro cedo manifestou grande vocação p[illegible] esta arte, pelo que seu pae o entregou primeiramen[illegible] a José Mauricio e depois a Marcos Portugal, com [illegible] quaes aprendeu a cantar e tocar fagote, trombone flau[illegible] e rabeca. Por ultimo D. João o entregou a Neuckomm [illegible] recommendado do conde da Barca, com quem D. Pe[illegible] aprendeu composição, harmonia e contraponto. T[illegible]nou-se depois um grande compositor, e chegou [illegible]

da revolução — « *Vivam o Rei: as côrtes e a constituição* » fôra tambem arranjada por elle.

Data a publicação deste hymno do anno de 1822.

Por morte de D. João VI, cabendo a corôa de Portugal a D. Pedro, o principe D. Miguel que havia sido desterrado pelos seus constantes disturbios, escreveu-lhe uma carta jurando obediencia e fidelidade. Em vista disto D. Pedro que não podia cingir duas corôas abdica a de Portugal em favor de sua filha D. Maria II com a condição d'ella se casar com seu tio D. Miguel.

Por esta occasião, 1826, elle outorga uma nova carta constitucional ao povo portuguez e faz D. Miguel jural-a. Para esta solemnidade foi adaptado o seu hymno de 1822, que ficou sendo denominado o Hymno da Carta.

Este hymno cuja auctoria ainda não foi contestada em todo Portugal, foi adoptado por D. Carlos como o Hymno Nacional Portuguez, e por isso obrigatorio em todas as solemnidades publicas.

No mesmo anno em que D. Pedro compoz e offereceu aos seus patricios o Hymno Imperial da Constituição portugueza compoz e offereceu-nos tambem o nosso Hymno da Independencia, que fôra cantado na mesma noite do dia 7 de Setembro pelas senhoritas Maria Egypciaca Alvim, D. Ritta, D. Joaquina Luz, e por elle proprio, D. Pedro, que juntamente com muitas outras senhoras fizera parte do côro.

Realisou-se essa execução no espectaculo de gala que a companhia Zacheli celebrara em S. Paulo, em honra ao brado da Independencia sendo levado em scena o drama « Convidado de Pedra. »

Em seguida a execução d'este hymno o Sr. Thomaz de Aquino bateu palmas, e em nome do povo acclamou D. Pedro, Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Brasil.

Durante os intervallos, no auge do delyrio e debaixo de vivas ao Imperador cantaram-se tambem o Hymno de D. João VI e o da Carta, mudando-se a letra de *lusos* para *brasileiros*.

HYMNO DE D. JOÃO VI

Eis, oh! Rei Excelso,
Os votos sagrados,
Que os brasileiros honrados
Vêm livres fazer.

Por vós, pela Patria
O sangue daremos
Por gloria só temos
Vencer ou morrer.

HYMNO DA CARTA DA CONSTITUIÇÃO PORTUGUEZA

O' patria, ó Rei, ó Povo,
Ama a tua Religião
Observa e guarda sempre
Divinal Constituição.

Viva, Viva, Viva o Rei,
Viva a Santa Religião;
Viva, Brasileiros valerosos,
A nossa Constituição.

Que D. Pedro tivesse composto o nosso Hymmo da Independencia no mesmo dia da proclamação podia ser, mas talvez não fosse, uma vez que o Brado da Independencia fôra um acto premeditado, como prova o seguinte episodio:

«Tendo Evaristo da Veiga composto a letra do Hymno da Independencia em data de 16 de Agosto de 1822, portanto vinte e um dias antes do grito do Ypiranga, mandou elle imprimir esse hymno que tem o estribilho «*Brava gente brasileira*» e levou doze exemplares d'elle ao paço real, offertando a D. Pedro seis exemplares e retirando-se com os outros seis, afim de offertal-os a D. Leopoldina, disse-lhe D. Pedro: (textual) *Para quem leva isso?* Respondeu-lhe Evaristo: Para sua Magestade a Imperatriz.

O Imperador, porém, retorquiu: *Para que quer ella isso? Dê-me mais quatro.*»

Este facto contava sempre o Sr. João Pedro da Veiga, irmão de Evaristo.

Entretanto o visconde de Cayrú, com o pseudonymo de Jurista, por bajulação a D. Pedro I, publicou no Diario o Rio de Janeiro de 10 de Setembro de 1833, que D. Pedro depois da proclamação ordenara por decreto o tope nacional e a divisa da *Independencia ou Morte*, bem como ainda o hymno patriotico de *sua letra e musica*, com que deu elevação ao espirito brasileiro, e que foi bem acceito pelo povo da côrte e provincias, sendo d'ahi em diante cantiga popular e militar:

«Brava gente brasileira
«Longe vá temor servil;
«Nossos peitos, nossos braços
«São muralhas do Brasil.

Ao que parece o visconde de Cayrú era pouco versado n'esse ponto de historia de sua patria, pois até a letra de seu hymno elle não a conhecia, tanto que trocou os versos de uma estrophe com os de outra.

Na *Aurora Fluminense* de 13 do mesmo mez e anno lavrou Evaristo o seu protesto.

Em 1862 por occasião da collocação da pedra fundamental do monumento que se ia erguer na praça da Constituição a D. Pedro I, declarou-se que seriam encerrados em uma caixa de cedro, entre outros objectos, o Hymno da Independencia, composto por D. Pedro I e as gazetas do dia, nas quaes dava-se a Evaristo a auctoria da letra.

HYMNO DA INDEPENDENCIA OU CONSTITUCIONAL BRASILEIRO

(16 de Agosto de 1822)

Já podeis, da patria filhos
Ver contente a mãe gentil:
Já raiou a liberdade
No horisonte do Brasil.

Brava gente brasileira!
Longe vá temor servil,
Ou ficar a patria livre
Ou morrer pelo Brasil.

Os grilhões que nos forjava
Da perfidia astuto ardil...
Houve mão mais poderosa...
Zombou delles o Brasil.

Brava gente brasileira, etc.

O real herdeiro augusto,
Conhecendo o engano vil,
Em dispeito dos tyrannos
Quiz ficar no Brasil.

Brava gente brasileira, etc.

Mal soou na serra, ao longe,
Nosso grito varonil,
Nossos immensos hombros, logo,
A cabeça ergue o Brasil.

Brava gente brasileira, etc.

Filhos, clama, caros filhos,
E' depois de affrontas mil
Que a vingar a negra injuria
Vem chamar-vos o Brasil.

Brava gente brasileira, etc.

Não temais impias phalanges,
Que apresentam face hostil:
Vossos peitos vossos braços
São muralhas do Brasil.

Brava gente brasileira, etc.

Mostra Pedro, á vossa frente,
Alma intrepida e viril;
Tendes n'elle o digno chefe
D'este Imperio do Brasil.

Brava gente brasileira etc.

Parabens oh! brasileiros!
Já com garbo juvenil
Do universo entre as nações
Resplande a do Brasil.

Brava gente brasileira, etc.

Parabens já somos livres;
Já brilhante e senhoril
Vae juntar-se em nossos lares
A assembléa do Brasil.

Brava gente brasileira, etc.

Os elogios prodigalisados a D. Pedro I n'este e nos outros hymnos, feitos por Evaristo da Veiga, provam com quanto amor foi D. Pedro acceito pelos brasileiros, quanto n'elle confiavam, e que só seus actos posteriores poderiam devorcial-o da nação brasileira.

Electrisado pela centelha da liberdade compoz ainda Evaristo muitos outros hymnos marciaes em honra a Independencia. Estes hymnos foram cantados e tinham a sua musica, mas, infelizmente, perderam-se, devido talvez ao descontentamento do povo perante o desmando e o despotismo posteriores de D. Pedro I.

D'entre estes hymnos contam-se:

HYMNO MARCIAL

(19 de Agosto de 1822)

Valentes guerreiros,
Que a fama buscais
E as armas arçais
A novo esplendor;

Mostremos ao mundo
Bravura energia;
A patria confia
No vosso valor.

....

INDEPENDENCIA OU MORRER

(Em 16 de Setembro de 1822

Ouvi, ó povos, o grito
Que vamos livres erguer;
O Brasil sacode o jugo:
Independencia ou morrer.

Leis que a impostura dictava
Não mais devemos soffrer;
Ferros nunca, nem dourados,
Independencia ou morrer.

....

HYMNO PATRIOTICO

(*Em 19 de Setembro de 1822*)

Já da querida patria
Foi decidida a sorte;
E' do Brasil divisa:
Independencia ou morte.

Temos por nós Pedro
Heróe prestante e forte;
Longe o receio fuja;
Independencia ou morte.

. . . .

HYMNO NACIONAL BRASILEIRO

(*Em 14 de Outubro de 1822*)

Parabens ditosos filhos
Do brasileiro hemispherio!
Vossa patria, novo Imperio,
Ergue a fronte sem temor.

Jura o povo brasileiro
Dar contente os bens, a vida
Pela patria tão querida
Pelo grande Imperador.

. . . .

HYMNO PARA O BATALHÃO DO IMPERADOR

Que embarcou para a Bahia com o fim de reforçar as columnas de Labatut contra o general Madeira

(*Em 24 de Janeiro de 1823*)

Hoje a patria é quem vos chama
O' valentes brasileiros,
E do ferro dos guerreiros,
Vossos braços vem armar.

Bravos filhos de Mavorte
Já no campo estais da gloria;
Vamos, vamos á victoria,
Combater e triumphar.

Do Brasil a mãe primeira,
Formosissima Bahia
Da feroz aleivosia
Quer os vís grilhões quebrar.

Bravos filhos de Mavorte, etc.

. . . .

Sabe-se que D. Pedro, como artista que era, considerava muito ao padre José Mauricio e a Marcos Portugal, seus mestres, e que a Imperatriz D. Leopoldina, que era tambem pianista, não os considerava menos.

No seu tempo a modinha tocou o seu apogeu ; o proprio D. Pedro a cantava com muita arte e sentimento no paço ou mesmo nos salões de seus amigos intimos. A exemplo do rei, não havia salão da mais

alta aristocracia em que a modinha brasileira não fizesse parte integrante dos saráus de par com as melhores operas de Beethoven, de Mozart ou de Haydn.

Ostentava-se a gloria de cantar uma modinha acompanhada ao piano ou mesmo ao violão do mesmo modo que se vangloriava no luxo das vestes de uma casaca, de uns calções atados aos joelhos, de um chapéo armado, de um vestido de nobreza, de uns atavios de brilhantes, etc.

Todavia é preciso notar-se: a arte musical brasileira nada mais deve a D. Pedro I que a sua imperial cooperação. Beneficio nenhum elle outorgou de seu motu-proprio e se a musica floresceu no seu tempo deve-se unicamente a D. João VI, que foi quem ampliou a sua cultura no Brasil.

O reinado de Pedro I foi muito curto, cheio de muitas revoluções, pelo que nada mais de notavel houve no seu tempo com relação á musica.

INFLUENCIA DE D. PEDRO II

A 7 de Abril de 1831, obrigado pela força das circumstancias, e não querendo prejudicar o futuro de seu herdeiro, Pedro I abdica a corôa em seu filho, Pedro II, nomeando tutor a José Bonifacio de Andrade e Silva.

No dia 13, elle, a imperatriz D. Amelia, e o duque de Leuchtenberg, passam da nau Warspite onde se hospedara após a abdicação para a bordo da fragata ingleza *Volage*, e a rainha D. Maria II, acom-

panhada pelo marquez de Loulé, para a fragata franceza *Seine*.

Quando os dous navios levantaram ferro, D. Pedro encostado á pôpa da fragata *Volage* abismava o olhar na amplidão da bahia do Rio de Janeiro, ladeada de morros gigantescos.

A essa hora, nas ruas do Rio de Janeiro, cantava o povo, diz a Revista do Instituto Historico do Rio de Janeiro, tomo LXI, pagina 330, um hymno de triumpho que logo foi denominado *Nacional Brasileiro:*

«Amanheceu finalmente
A liberdade do Brasil
Não, não vae a sepultura
O dia 7 de Abril.

Uma regencia prudente
Um monarcha brasileiro
Nos promettem venturoso
O porvir mais lisongeiro.»

Entretanto ao redor d'este hymno correm hoje umas tantas versões que provam quanto foram descurados os apontamentos historicos de umas tantas cousas patrias.

Não saber a historia do hymno nacional, não saber quem foi o auctor de sua letra e musica, não saber em que epoca e para que solemnidade elle foi composto, é realmente triste! Porém, mais triste ainda é dar-se a occasião de cada estrangeiro após uma festa civica, ou mesmo de uma reunião particular, cantar o hymno

de sua patria e chegar a vez do brasileiro elle tristemente dizer: Não sei!

Mais de uma vez este facto tem se reproduzido e ainda o governo não tornou obrigatorio na abertura ou no encerramento das aulas primarias e nos regulamentos militares, o canto do Hymno Nacional e muito menos do Hymno da Independencia, do Hymno da Republica e de todos os outros que fazem parte do nosso repertorio civico e marcial.

Na abertura ou no encerramento das aulas primarias sim, não só porque ahi é que em toda parte se aprendem os hymnos patrios, como tambem porque ahi é que todo cidadão enceta a sua vida nacional, patriotica, militar ou civil.

Quantas vezes não tem se salvado uma acção de guerra estrategicamente julgada perdida pelo effeito benefico e salutar de um hymno nacional?

Quem nunca ouviu falar na celebre canção de Rolando, que os francezes cantaram durante quasi toda a edade media?

Em 1066, na batalha de Hastings, um normando chamado Taillefer, vendo suas fileiras rarefeitas e quasi desanimadas, prestes a se debandar, avança em seu cavallo para frente dos batalhões, e. cantando esta canção famosa em toda Gallia, de Carlos Magno e Rolando, incita seus soldados á defeza da patria.

Os normandos, lembrando-se dos feitos gloriosos de seus antepassados, mirando-se no heroismo de Carlos Magno e Rolando, e enthusiasmados por essa acção valorosa de Taillefer, centuplicam suas forças

e conseguem com uma bravura indomita subjugar o inimigo e vencel-o em poucas horas.

Quem desconhece o valor marcial da Marselheza, e a grande influencia que ella exerceu no animo dos voluntarios durante toda a revolução franceza?

Este hymno, que a principio se chamou--Canto de guerra do exercito do Rheno—e que hoje é considerado universalmente como o hymno da Liberdade, foi composto em Strasbourg, em 1792, pelo capitão de engenheiros Rouget de l'Isle. Ahi, n'essa cidade, é que os patriotas voluntarios faziam o seu ponto de reunião, e iam dizer á toda terra: Não mais escravidão! E' esta a suprema lei do universo. Ensina-a claramente a natureza. Codificou-a precisamente o evangelho.

Foi, porém, em Marselha, ponto onde se reunia todo o exercito para d'ahi seguir para Paris, que a 25 de Junho de 1792, em um dos banquetes civicos offerecidos ao exercito, o cidadão Mirens entoou, pela primeira vez esse canto de guerra. O seu effeito foi qual o de uma corrente magnetica. D'ahi a poucas horas já toda a gente o cantava, e no dia seguinte, 26 de Junho, appareceia publicado em todos os jornaes, recebendo cada voluntario, que marchava para Paris, um exemplar.

No dia 30 de Junho entravam aquelles bravos em Paris, cantando em unisono o enthusiastico hymno, e foi entoando-o que no dia 10 de Agosto assaltaram as Tulherias. Suas palavras casadas com aquellas melodias obravam maravilhas! Era o canto de victoria! Nada lhe resistia! O fanatismo popular em França desper-

tado pela Marselheza, chegou a proporções taes e tão extraordinarias que, quando os francezes entraram na Saboya, proclamando a liberdade, sessenta mil pessoas que desceram das montanhas entoaram de joelhos a 6.ª estrophe entre as acclamações da multidão.

Amour sacré de la patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs!
Liberté, Liberté, chérie,
Combats avec tes defenseurs! (bis)
Sous nos drapeaux que a victoire
Accoure á tes mâles accents!
Que tes ennimis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire!

Paris com toda França, admirou e venerou este hymno e como tinham sido os voluntarios marselhezes que para alli o levaram e popularisaram, ficou conhecido como o Canto dos marselhezes ou simplesmente *Marselheza*.

Ahi tendes senhores do governo quanto vale um hymno nacional. Ou pensarão os senhores que somente a Marselheza é que possue este poder magnetico? Não!... Não vêdes como o inglez venera o seu hymno? Entretanto elle é mais um hymno religioso do que mesmo um canto de guerra.

Mas como todo hymno auditivamente symbolisa o sentimento nacional, do mesmo modo que toda bandeira visualmente synthetisa o solo da patria, o *God save* dos inglezes desenvolve no animo dos seus patricios tanto sentimento de heroismo quanto de amor e veneração á patria, ao rei e á familia.

Por occasião da lucta franco-anglicana que determinou a fugida de D. João VI para o Brasil, o governo inglez vendo-se em difficuldades perante o grande agitador francez Napoleão, por diversas vezes tirou grandes recursos d'este hymno mandando-o executar nos momentos mais perigosos para retemperar o espirito nacional.

Um certo dia correu o boato de que Napoleão acabava de obter uma destas grandes victorias que aniquilariam para sempre a Inglaterra. Logo o ministerio mandou annunciar um concerto no theatro de Drune-Lane, no qual madame Catalani cantaria, *con fiochi*, o *God save the king* e o *Rule Britania*.

Diz a historia, quando a voz maviosa d'esta celeberrima cantora lançou sobre a multidão fremente estas palavras cheias de altivez: «*Send him victorious, happy and glorious*, o publico levantando-se em massa acclama com transporte a bella cantora, que foi comparada a Juno sublevando com seu olhar dominador as ondas do mar.

Dotado do mesmo poder é o nosso hymno nacional, accrescentando-se mais a circumstancia de que melodicamente elle é o mais bello e o mais marcial de todos os hymnos conhecidos, não só pela magestade do seu rhythmo, como pela pujança de sua melodia.

Qual é o brasileiro que ouvindo os primeiros accordes do Hymno Nacional, como que servindo de corolla a aquelle canto, cujo desenho melodico parece-nos pintar onomatopaicamente o tremular de nossa bandeira sob a acção immediata de um sopro divino, emanado de poder sobre-natural, não sente um fremito

de emoção invadir-lhe a alma, emquanto no coração se lhe embatem em pujantes ondas de sangue os mais vividos sentimentos de patriotismo?

Semelhante ao canto de guerra do bardo Enckesio, chefe dos hunos, o qual presidindo a musica, em um banquete real offerecido a Attila, cantara acompanhado por dois gepidas os feitos gloriosos dos intrepidos heroes da sua nação de modo tão admiravel e suggestivo que parte da assembléa commovida por este hymno patriotico cahira em choro emquanto a outra dominada pelo furor pedia guerra; assim o nosso Hymno Nacional durante a guerra enche de incentivos aos gloriosos e intrepidos defensores da patria, de bençãos ás tradições de seus martyres e de uncção ás feridas d'aquelles que se invalidaram em sua defeza.

Durante as grandes marchas revigora as forças, no combate accende a coragem, e, na linguagem de Ignez Sabino, sob a sua toada a imagem da patria distante, vem nitida a lembrança, e, nos momentos perigosos, a sorrir, segreda-lhe: « Salve á minha dignidade »!

A compenetração do sentimento patrio e civico, n'esta distinctissima mulher brasileira, Ignez Sabino, é tão accentuada e tão bella que nos seus escriptos sobre a Bandeira e o Hymno Nacional me fez lembrar os sentimentos epicos da Grecia pagã.

O valor, a dedicação e o amor das mulheres gregas pela sua patria, n'aquelles tempos, era tão grande e elevado que no momento em que partiam para a guerra, os seus filhos, paes e maridos, a recommendação mais sublime que lhes faziam era de não fugir

deante do inimigo, por mais numeroso que elle fosse, não abandonar seu posto nem suas armas, de vencer ou morrer. »

Certa mãe dizendo adeus a seu filho que partia para a guerra, recommendou-lhe expressamente que voltasse com seu escudo ou sobre elle.

Uma outra, sabendo que seu filho morrera, em combate pela defeza da patria, disse friamente:

« Não o dei a luz do dia senão para isto. »

Para se aquilatar o valor dos hymnos epicos entre os gregos basta dizer-se que até as creanças no berço eram por suas mães acalentadas ao som de hymnos guerreiros, como se estivessem evocando desde a infancia a imagem dos combates, para que ella fosse a primeira a se lhes gravar na memoria e podesse assim se tornar o germen das inclinações bellicosas e civicas.

Dir-se-ia que este sentimento de amor e abnegação pela integridade nacional só fora dado as mães gregas?

Não. Factos identicos narram os annaes de nossa patria com relação ao heroismo das mães brasileiras nos tempos coloniaes; para exemplo basta o seguinte:

« Na defeza da fortaleza de Nazareth do Cabo (Pernambuco), 1635, succumbio Estevão Velho, filho de D. Maria de Souza, uma das nobres senhoras d'aquelle tempo, casada com Gonçalo Velho. Já tinha ella perdido n'esta guerra dous outros filhos e um genro, e ao saber da morte do terceiro, chamou os dous que ainda lhe restavam, um de 14 e outro de 12 annos apenas de idade, e disse-lhes:

« N'esse momento, meus filhos, chegou a vosso pae e a mim a noticia de haver o inimigo morto a Estevão, que já é o terceiro filho que nesta guerra perco, além de um genro; mas, bem longe de vos desviar dos mesmos perigos, quero collocar-vos na carreira d'elles. Portanto, já e já tomae a espada, e ide dar a vida com a mesma honra, que vossos irmãos, por Deus, pelo rei e pela patria. »

Gil, que era o mais velho, foi immediatamente sentar praça na companhia de Manoel de Souza, e o mais novo não tardou a fazer o mesmo, procedendo ambos com tanto valor, que bem provaram serem filhos d'aquella mãe, que mostrara, vencendo-se a si mesma, quanto era patriotica e digna dos tempos do heroismo, grego e romano, como ainda dos nossos valentes antepassados.

Quando se proclamou a Republica tentou-se mudar o Hymno Nacional que tambem era de D. Pedro II e da Monarchia, por um outro que fosse exclusivamente republicano.

Indo a concurso coube ao fallecido maestro Leopoldo Miguez a gloria de ver a sua composição calorosamente applaudida e unanimemente preferida a todas as outras.

Não se póde negar, o Hymno da Republica composto por Miguez é realmente uma obra de grande valor artistico, porém que ainda não se identificou com o sentimento nacional porque para isso, disse Ignez Sabino, é preciso: « os alicerces dos annos, a immortalidade dos heroes, a grandeza das luctas, ante a qual, mesmo a crueza da morte, empresta a san-

grenta tragedia das batalhas, a poesia symphonica do valor individual, no psalmo sagrado da verdade.

Como ser sagrado nacional se elle ainda não foi testemunha dos combates, onde a fumaça dos tiros empretece o ambiente, nem tão pouco echoara no coração dos pequeninos n'essa phase em que a alma humana é illuminada das ondas claras da innocencia.

Nas batalhas por sobre o mar, não confundira sua voz com a voz bravia do oceano engolindo as balas que se ennovelavam no seio, ao passo que myriades de cadaveres iam buscar no fundo das aguas, o sepulchro de coraes e perolas, o mais significativo esquife para qualquer marinheiro. »

Eis porque o inclito marechal Deodoro da Fonseca, o proclamador da Republica, ao ouvir pela primeira vez o hymno de Miguez dissera: *Prefiro o velho.*

E' que elle percebia em cada compasso do Hymno Nacional um poema epico dos feitos gloriosos de seus companheiros de campanha, tão elevado e sublime quanto a nossa alma, tão liberal e ubere quanto o nosso solo, e tão epico e heroico quanto os martyres de nossa independencia.

E' que tambem o hymno velho lhe recordava além de outros feitos heroicos a acção valorosa do coronel Tiburcio Ferreira, que tendo sido baleado na batalha de *Tuyú-Cué*, na occasião em que pensava a ferida, tendo recebido a noticia de que o inimigo tinha tomado a bandeira de seu batalhão, larga a meio seu curativo, monta a cavallo, e, reunindo os seus soldados, manda executar o Hymno Nacional e em seguida lavra a seguinte sentença :

«A morte de todos ou bandeira. Quem fo brasileiro me acompanhe.» E logo o batalhão com uma bravura indomita e unido pelo mais acendrado sentimento de patriotismo retemperado pelas ultimas vibrações do hymno, parte celere, e, de sabre em punho, persegue ao inimigo, alcança-o, lucta com elle corpo a corpo, subjuga-o, e pouco depois volta ao acampamento victorioso trazendo com suas armas e seus feridos o preciosissimo emblema da patria.

Eis ahi a razão porque o antigo hymno, composto por Francisco Manoel da Silva, fora sagrado pelos proclamadores da Republica o Hymno Nacional em quanto que o de Miguez sem ser despresado fôra denominado o Hymno da Republica.

Foi composto o Hymno Nacional em Abril de 1831, por occasião da abdicação e executado entre girandolas de foguetes e vivas enthusiasticos no dia 13 de Abril na occasião em que suspendia a ancora a fragata que devia transportar para Paris. D. Pedro, D. Amelia e toda a familia real.

Entretanto o sr. desembargador Souza Pitanga incitado pelo seu acendrado sentimento de patriotismo e acrisolado amor ás letras patrias, em uma conferencia que fizera ultimamente no salão do Instituto Historico e Geographico do Rio de Janeiro, a proposito de um protesto que o maestro Nepomuceno, director do Instituto Nacional de Musica, lavrara perante o Ministro do Interior, contra a execução fantasiada do mesmo hymno, facto este que importa um desrespeito ás nossas tradições tanto quanto as alterações das cores de nossa

bandeira, dissera que o Hymno Nacional foi composto em 1841, para solemnisar a coroação de Pedro II.

Para se achar a verdade de um facto historico não é preciso somente dar-se credito ao que sobre elle se tenha escripto, é necessario ainda concatenarem-se os diversos factos que se desenrolaram em torno d'elle para d'elles tirar uma illação e a sua verdade philosophica.

Talvez que apoiado na biographia de Francisco Manuel, escripta pelo Dr. Moreira de Azevedo no volume XXXI, parte II, da Revista do Instituto Historico do Rio de Janeiro, tivesse sido induzido a este engano o sr. desembargador Souza Pitanga.

Mas, a verdade do que digo prova-se: 1.º, no que refere a historia sobre o embarque de Pedro I; 2.º, no assumpto da primeira letra do proprio hymno; 3.º, no que narra a historia sobre os acontecimentos de 1833; 4.º, finalmente, na tradicção que corre em Portugal sobre este hymno, a qual diz: o hymno nacional brasileiro foi escripto por occasião da abdicação de Pedro I do Brasil em seu filho Pedro d'Alcantara; facto que se realisou em 7 de Abril de 1831.

Amanheceu finalmente
A liberdade do Brasil,
Não, não vae á sepultura
O dia sete de Abril.

Da patria o grito
Eis se desata
Do Amazonas
Até o Prata.

Sete de Abril sempre ufano
Dos dias seja o primeiro
Chama-se Rio d'Abril
O que é Rio de Janeiro.

Da patria o grito, etc.

Uma regencia prudente,
Um monarcha brasileiro,
Nos promettem venturoso
O porvir mais lisongeiro.

Da patria o grito, etc.

N'este solo não viceja
A planta da escravidão,
A quarta parte do mundo
Deu ás tres melhor lição.

Da patria o grito, etc.

Lançados por mãos d'escravos
Não tememos ferros vis,
Ferve amor de liberdade
Até nas damas gentis.

Da patria o grito, etc.

Novas gerações sustentem
Da patria o vivo esplendor
Seja sempre a nossa gloria
O dia libertador.

Da patria o grito, etc.

Negar de Pedro as virtudes
Seu talento escurecer
E' negar como é sublime
Da bella aurora o romper.

Da patria o grito, etc.

Exultae brasileo povo
Cheio de santa alegria
Vède de Pedro o exemplo
Festejado n'este dia.

Da patria o grito, etc.

E' de lastimar que não se encontrem na historia vestigios pelos quaes se possa attribuir a alguem a autoria das letras d'esse hymno. Mas, isto explica-se: é que a musica não foi composta especialmente para essas letras, razão tambem pela qual ellas não se casam perfeitamente bem com a musica. Para prova d'isto basta se ver, que os versos literarios são mais curtos que os versos e as cadencias musicaes; que a metrica de um não está proporcionada á metrica do outro; finalmente, qua a unidade da obra musical é muito mais ampla e desenvolvida que a unidade da composição literaria. Todavia, é preciso que se note, nada disto inhibe de se poder cantar bem, como já se tem dito, o nosso hymno nacional.

Ao que parece Francisco Manoel duplamente enthusiasmado pela abdicação, já pelo seu altruistico sentimento de patriotismo, já pela sahida d'aquelles que momentos antes tinham dissolvido a musica da capella

muitos hymnos podia ser que tivesse composto para a coroação o tal hymno que o Dr. Moreira de Azevedo diz ter sido escripto sobre o balcão do armarinho de José Maria Teixeira; mas, o que é certo, é que este hymno não lograra ser sagrado pelo povo uma vez que não é por qualquer eventualidade que se muda o hymno de uma nação.

Para prova d'isto vejam-se os factos que se deram com o hymno de Miguez que depois de ter sido acceito, sob o sello de um concurso official, para substituir o antigo Hymno Brasileiro, fôra denominado Hymno da Republica emquanto o outro, o brasileiro, fôra proclamado delirantemente pelo povo, Hymno Nacional Brasileiro.

Um outro facto tambem que muito tem contribuido para confundir a historia d'esse hymno é o d'elle poeticamente possuir diversas letras, das quaes a seguinte sendo uma das mais cantadas fôra composta para coroação para ser entoada com a mesma musica do da abdicação, como prova a identidade do estribilho.

Quando vens faustoso dia
Entre nós raiar feliz
Vemos só na liberdade
A figura do Brasil.

Da patria o grito
Eis se desata
Do Amazonas
Até ao Prata.

Negar de Pedro as virtudes
Seu talento escurecer
E' negar como é sublime
Da bella aurora o romper.

Da patria o grito, etc.

Exultae brasileo povo
Cheio de santa alegria
Vêde de Pedro o exemplo
Festejado n'este dia.

Da patria o grito, etc.

E' de lastimar que não se encontrem na historia vestigios pelos quaes se possa attribuir a alguem a autoria das letras d'esse hymno. Mas, isto explica-se: é que a musica não foi composta especialmente para essas letras, razão tambem pela qual ellas não se casam perfeitamente bem com a musica. Para prova d'isto basta se ver, que os versos literarios são mais curtos que os versos e as cadencias musicaes; que a metrica de um não está proporcionada á metrica do outro; finalmente, qua a unidade da obra musical é muito mais ampla e desenvolvida que a unidade da composição literaria. Todavia, é preciso que se note, nada disto inhibe de se poder cantar bem, como já se tem dito, o nosso hymno nacional.

Ao que parece Francisco Manoel duplamente enthusiasmado pela abdicação, já pelo seu altruistico sentimento de patriotismo, já pela sahida d'aquelles que momentos antes tinham dissolvido a musica da capella

vações sobre a applicação da sua letra, seus vicios e aliteração.

Uma vez que a Nação Brasileira, por occasião da proclamação da Republica não quizera se desfazer d'elle e o proclamara *Hymno Nacional Brasileiro*, por decreto n. 171 de 20 de Janeiro de 1890, não só porque elle se identificara com ella por occasião da guerra do Paraguay, como tambem porque elle se tornara um symbolo evocativo de nossas tradições, sua letra tambem não deve ser abolida embora traduza sentimentos oppostos á actual orientação politica do paiz; ella deve ser conservada na sua virginal pureza original no intimo do coração de cada brasileiro como dentro de um sacrario o symbolo augusto de uma reliquia santa, desde que ella symbolisa um passo dado na senda do nosso progresso politico, e representa o verdadeiro sentimento original.

Entretanto no ensino da mocidade brasileira bem se póde adaptar á musica do Hymno Nacional a letra de uma canção patriotica convenientemente elaborada para levar com a referida musica ao coração da juventude brasileira os fervidos sentimentos de patriotismo indispensaveis a integridade nacional,

Movida por este sentimento foi que a distincta e incansavel Liga da Educação Civica incitou uma vez ao nosso conhecido poeta Costa e Silva a compor uma letra nova para esse hymno em que se cantasse a exhuberancia de nossa patria, a soberania de nosso povo e a intrepidez de nossos soldados. Composto e distribuido em folhetos pelas escolas ainda assim a Liga não logrou vel-o unanimemente adoptado

vações sobre a applicação da sua letra, seus vicios e aliteração.

Uma vez que a Nação Brasileira, por occasião da proclamação da Republica não quizera se desfazer d'elle e o proclamara *Hymno Nacional Brasileiro*, por decreto n. 171 de 20 de Janeiro de 1890, não só porque elle se identificara com ella por occasião da guerra do Paraguay, como tambem porque elle se tornara um symbolo evocativo de nossas tradições, sua letra tambem não deve ser abolida embora traduza sentimentos oppostos á actual orientação politica do paiz; ella deve ser conservada na sua virginal pureza original no intimo do coração de cada brasileiro como dentro de um sacrario o symbolo augusto de uma reliquia santa, desde que ella symbolisa um passo dado na senda do nosso progresso politico, e representa o verdadeiro sentimento original.

Entretanto no ensino da mocidade brasileira bem se póde adaptar á musica do Hymno Nacional a letra de uma canção patriotica convenientemente elaborada para levar com a referida musica ao coração da juventude brasileira os fervidos sentimentos de patriotismo indispensaveis a integridade nacional,

Movida por este sentimento foi que a distincta e incansavel Liga da Educação Civica incitou uma vez ao nosso conhecido poeta Costa e Silva a compor uma letra nova para esse hymno em que se cantasse a exhuberancia de nossa patria, a soberania de nosso povo e a intrepidez de nossos soldados. Composto e distribuido em folhetos pelas escolas ainda assim a Liga não logrou vel-o unanimemente adoptado

Salve, oh! rei das campinas
De Cabrito e Pirajá
Nossa patria hoje livre,
Dos tyrannos não será.

Nunca mais o despotismo, etc.

Cresce, oh! filho de minha alma
Para a patria defender,
O Brasil ja tem jurado
Independencia ou morrer.

Nunca mais o despotismo, etc.

Nos livros de poesias do alferes do Estado Maior do Exercito Ladislau dos Santos Titara, existentes no Archivo Publico da Bahia, encontra-se um hymno composto para o dia 2 de Julho de 1828, que alguem disse ter sido o original por onde José dos Santos Barreto compuzera a sua musica.

Mas, eu o contesto por duas razões: 1.ª — Porque a letra que constitue os versos do *solo*, embora composta no metro de sete syllabas, não obedece ao rhythmo e cadencia da do estribilho.

Este facto demonstra que Ladislau tomando parte nos festejos de 1828 por uma alta manisfestação de patriotismo compuzera este outro hymno para ser cantado com a mesma musica d'aquelle cujo estribilho

lhe servira de thema. Demais a letra, notadamente de todos os versos, não se casa com a musica, e José dos Santos Barreto, sendo um artista superior, como é notorio, não haveria de commetter erros de aliteração tão graves quanto imperdoaveis.

O facto de Titara citar o nome de José dos Santos Barreto como o autor da musica de seu hymno nada importa, pois que implica mais o escrupuloso cuidado de indicar precisamente a musica pela qual elle devia ser cantado do que mesmo a sua originalidade.

2.ª — Porque sendo a musica a arte ingenita dos brasileiros, nunca houve um só acontecimento notavel que não fosse celebrado com seu devido hymno. Como pois, só após o longo espaço de cinco annos, é que se havia de compor um hymno para commemorar o dia 2 de Julho?

Não; não era possivel. Ainda mais já tendo havido exemplo de civismo dado anteriormente por occasião de se eleger a primeira junta bahiana, que unida com a do Pará, Pernambuco e Minas em 1821 fora ao Rio exigir de D. João VI a nossa primeira constituição.

Referindo-se a este facto diz o Semanario Civico de 8 de Março de 1821: «Após o *Te-Deum* o conde de Arcos e toda a corporação official acompanhados pelo povo entre vivas e acclamações foram a Casa da Opera, sita ao largo de Guadelupe, e ahi depois dos Viva a Religião, a El-rei D. João VI, a Real Dynastia da Casa de Bragança, a Côrte de Portugal, ao Povo e Exercito portuguez, a Tropa e ao Povo da Bahia, as duas meninas filhas do negociante Joaquim José da Silva Maia, actual Procurador do Senado e da Camara, vestidas de

branco com faxas de sêda azul celeste onde se liam em letras de ouro — *Viva a Constituição* — entoaram um hymno patriotico posto em musica n'aquelle mesmo dia por João Honorato Reges, a que respondia o côro no tablado acompanhado tudo pela orchestra.»

D'este hymno, que tinha por perdido, pude ainda encontrar nas musicas deixadas pelo Dr. Francisco A. de Araujo, o estribilho e coro final, que passo a transcrevel-o para não mais se perder da nossa historia.

Alerta Bahianos Caros
Brademos de Coração
Nós queremos liberdade
Com throno e religião.

Este e muitos outros factos identicos em que o sentimento musical dos brasileiros é o primeiro a se manifestar, nos levam a crer e affirmar que o nosso Hymno 2 de Julho fôra composto para a celebração do 1.° anniversario da entrada do Exercito Pacificador e Libertador da Bahia, no anno de 1824 e não em 1828.

HYMNO DE LADISLAU TITARA

Composto para o dia 2 de Julho de 1828

Viva o Brasilo Imperante,
Vivam Sabios e Guerreiros;
Viva a Constituição
Dos felices brasileiros.

Nunca mais o despotismo
Regerá nossas acções
Com tyrannos não combinam
Brasileiros corações.

Potente Brasil! exulta
Hymnos solemnes decanta,
Em louvor dos Defensores
Que alcançam victoria tanta.

Nunca mais o despotismo etc.

União fidelidade
Nos darão renome, e gloria;
Farão entre as nações todas
Eterna nossa Memoria.

Nunca mais o despotismo, etc.

Oh! vós Principes da Terra
Em Pedro tendes exemplo;
He seu throno o da Virtude
He da liberdade o Templo

Nunca mais o despotismo, etc.

Em todo logar o Sabio
O Despotismo aborrece;
Respeita as Leis dos Humanos,
Zomba do Vil interesse.

Nunca mais o despotismo, etc.

Ventura e Prazer completo
Venha ver o Mundo inteiro;
Venha aprender a candura
No coração Brasileiro.

Nunca mais o despotismo, etc.

Como mais uma prova de que todos os acontecimentos civicos notaveis no Brasil foram sempre celebrados com o seu competente hymno temos ainda o seguinte episodio narrado pela Revista do Instituto Historico do Rio de Janeiro, com relação aos factos da maioridade: « Os estudantes cercando o paço do senado davam vivas a maioridade do Imperador e no meio do enthusiasmo popular entoavam o seguinte hymno:

Solo « Suba ao throno o jovem Pedro
Exultae toda a nação;
Côro « Os heróes, os paes da patria
Approvarão com união.

« Vista a seda, traje a purpura
Exulte toda a nação;
« Os heróes, os paes da patria
Approvarão com união.

« Foi abaixo a camarilha
De geral indignação
« Os heróes, os paes da patria
Approvarão com união.

Com relação ao Hymno da Republica, a cuja musica já me referi acima, resta-me somente transcrever a sua letra que é considerada pelos eruditos como uma obra prima da arte poetica brasileira, tributo da penna de Medeiros de Albuquerque.

Seja um pallio de luz desdobrado
Sob a larga amplidão d'estes céos
Este canto rebél, que o passado
Vem remir dos mais torpes labéos!
Seja um hymno de gloria que fale
De esperança de um novo porvir!
Com visões de triumpho embale
Quem por elle luctando surgir.

Liberdade! Liberdade!
Abre as azas sobre nós!
Das luctas na tempestade
Dá que ouçamos tua voz!

Nós não cremos que escravos outr'ora
Tenha havido em tão nobre paiz...
Hoje o rubro lampejo da aurora
Acha irmãos, não tyrannos hostís.
Somos todos iguaes! Ao futuro
Saberemos, unidos, levar
Nosso augusto estandarte que, puro
Brilha, ovante, da Patria no altar.

Liberdade! Liberdade! etc.

Se é mister que dos peitos valentes
Haja sangue no nosso pendão,
Sangue vivo do heróe Tiradentes
Baptisou este audaz pavilhão!
Mensageiros de paz, paz queremos,
E' de amor nossa força e poder
Mas da guerra nos transes supremos
Heis de ver-nos luctar e vencer.

Liberdade! Liberdade! etc.

Do Ypiranga é preciso que o brado
Seja um grito suberbo de fé!
Que o Brasil surja, emfim, libertado
Sobre as purpuras regias de pé!
Eia, pois, Brasileiros, avante!
Verdes louros colhamos louçãos!
Seja o nosso paiz, triumphante,
Livre terra de livre irmãos.

Liberdade! Liberdade! etc.

Além d'estes hymnos que successivamente têm representado a patria em seus actos officiaes, possuimos ainda muitos outros, commemorativos e de guerra, que colligidos formariam. um hymnario patriotico, bastante digno de nossas tradições.

D'entre estes contam-se: Voluntarios da Patria, hymno de guerra, composto por Augusto Gaudencio Estrella Forte e cantada na Bahia por occasião da

guerra do Paraguay; Hymno dos Voluntarios do Maranhão, 1865; Hymno de guerra dos Voluntarios do Rio de Janeiro composto por Francisco Manuel, 1865; Paysandú—Hymno de guerra (1865-1870); Hymno do Conde d'Eu, canto de victoria, composto após a guerra do Paraguay; Hymno dos voluntarios, questão Christie; Hymno guerreiro, questão Christie; Hymno á mocidade academica por Carlos Gomes; Hymno ao estudo, poesia de Arthur Azevedo e musica de Barroso Netto; Marcha Acre, hymno patriotico, musica de Costa Junior; Hymno Republicano da Bahia, composto por Joaquim Thomé, por occasião da proclamação da Republica; Hymno da Bandeira, composto por Francisco Braga; Hymno 13 de Maio composto por Tranquillino Bastos.

Nasceu Francisco Manoel da Silva, inspirado autor do nosso Hymno Nacional, no Rio de Janeiro a 21 de Fevereiro de 1795, tendo sido seus paes Joaquim Mariano da Silva e D. Joaquina Rosa da Silva. Logo ao deixar a tutela de seus mestres, o padre Mauricio e Segismundo Neuckomm, compoz elle um *Te-Deum* e offereceu ao principe real D. Pedro que como prova de agradecimento lh'o promettera mandar para a Italia completar os seus estudos musicaes.

Pertencia Francisco Manoel neste tempo, á orchestra da real camara cujo mestre era Marcos Portugal, que, envejoso de seus grandes progressos musicaes e cioso d'elle ser discipulo de Neuckomm, seu rival, e ainda para roubar ao jovem compositor o tempo de suas producções, tirou-o de violoncello de que era um eximio executor e passou-o para violino, ameaçando-o

despedil-o se não mostrasse muita applicação. Não obstante isto elle venceu rapidamente todas as difficuldades do instrumento e tornou-se depois um notavel violinista.

D'esta data em diante ficou Francisco Manoel no olvido até 1831, quando se revelou um escriptor notavel no hymno escripto pela abdicação e que foi denominado *Nacional*.

Em 1833 com o auxilio de seus companheiros de arte, fundou a sociedade Beneficencia Musical, da qual, em reconhecimento aos serviços prestados, a junta administrativa lhe conferira, em 28 de Abril de 1834, a patente de director.

Em 1838 publicou dedicado ao Imperador, para uso dos alumnos do collegio de D. Pedro II, de cuja secção musical era elle o director, um compendio de musica, dividido em 13 quadros nos quaes synthetica e pedagogicamente expõe todas as regras e preceitos referentes a semiographia musical.

Estes quadros, não obstante as evoluções porque tem passado a arte, podem ainda hoje ser tomados como um excellente methodo para o ensino pratico da musica.

Por decreto de 26 de Junho de 1841 foi Francisco Manuel nomeado mestre compositor de musica da imperial camara; desde então aproveitando-se das disposições, dos animos e do contacto mais amiudado com o Imperador esforçou-se este grande artista para facilitar o ensino da musica, em crear um conservatorio onde se ensinassem gratuitamente todos os ramos da musica. Como premio a tão alto patriotismo

dedicação a arte o governo resolveu, por decreto de 27 de Novembro de 1841, sanccionar esta instituição, creando officialmente um Conservatorio de Musica na capital do Imperio.

Como um tributo de homenagem a tão feliz acontecimento Francisco Manuel na qualidade de socio e director da Sociedade de Musica do Rio de Janeiro, depoz perante o throno de S. M. I. D. Pedro II, o seguinte manifesto, impresso com o titulo de *Dedicatoria* no prologo da 4.ª edição de seu compendio musical

Senhor.

« Havendo V. M. I. pela resolução de 27 de Novembro de 1841 Se Dignado Annuir á creação de um *Conservatorio de Musica* na Capital do Imperio, facto que altamente testemunha a Magnanima Solicitude com que Promove o progresso da Nação que a Providencia confiou ao Seu Paternal Governo, venho como orgão da Sociedade de Musica do Rio de Janeiro, depôr ante o throno de V. M. I. o tributo de homenagem de sua eterna e cordial gratidão.

A musica, Senhor, d'entre as bellas-artes, é indubitavelmente uma das que mais directa e naturalmente contribuem para a civilisação dos povos. A melodia nasce de certo modo com o homem; é uma tendencia inherente ao seu coração, adaptada a todas as condições da escala social, e que sobremaneira influe no bem estar moral da humanidade.

E' por isso que os Governos das Nações mais cultas.

reconhecendo a benefica influencia da musica, têm promovido o desenvolvimento e cultura d'este meio civilisador, e estabelecido Institutos e Conservatorios, tendentes a popularisar o seu estudo, uniformisando o seu ensino e facilitando-o a todas as classes da sociedade. E tanto se tem pretendido vulgarisar e promover por todos os meios o ensino e exercicio d'esta arte encantadora, que paizes ha, como a França e Allemanha, onde constitue elle um estudo obrigatorio annexo ao magisterio da instrucção primaria; procurando-se d'este modo, a par dos conhecimentos que as precisões materiaes da existencia reclamam, franquear tambem essa outra instrucção que tende á influencia moral, e por consequencia a certo grau de felicidade que resulta de uma distração aprazivel e proveitosa no tumulto das obrigações da vida social.

Estas considerações de tão transcedente utilidade não podiam deixar de ser acolhidas pelo Paternal Coração de V. M. I.; e a instituição de um *Conservatorio* na Côrte do Rio de Janeiro presagia grandes e salientes vantagens; já proporcionando mais um meio de se desenvolverem os talentos dos *Brasileiros*, que mostram tanta aptidão e tão pronunciada tendencia e vocação para as artes de imaginação, já facilitando a todas as classes da sociedade o ensino regular e methodico de uma arte, cujas fruições puras e agradaveis dão vigor ao operario em suas fadigosas tarefas, minoram as privações do pobre, dando-lhe uma profissão util e lucrativa, expellem o tedio do abastado, e embellezam a existencia do genero humano. E todas estas vantagens tornam-se muito mais sensiveis, quando se

attender que o *Conservatorio de Musica* da Capital, pela maneira porque tem de ser organisado e mantido, em nada será gravoso aos cofres publicos. »

Por morte de Marcos Portugal foi nomeiado a 17 de Maio de 1842 mestre da capella imperial, logar que exerceu magistralmente 23 annos, já compondo, já dirigindo a orchestra nas solemnidades celebradas na Sé e Cathedral do Rio de Janeiro.

Compôz para ser entoado nas festividades e galas do baptisado do principe imperial D. Affonso, um pomposo hymno, que foi muito elogiado e que o ministro do Imperio João Carlos Pereira de Almeida Torres, depois visconde de Macahé, em carta de 18 de Fevereiro de 1845, agradeceu em nome do Imperador, ao artista seu primoroso trabalho.

Por decreto de 5 de Março de 1846, foi condecorado com o habito da Rosa, a titulo dos bons serviços prestados ás artes e ao paiz.

No intuito de proteger ao Conservatorio o governo concedeu-lhe 16 loterias, cujo producto devia ser empregado em apolices da divida publica para fundo e manutenção do estabelecimento, que foi installado em um salão do museu nacional, a 10 de Agosto de 1848 achando-se presente o ministro do Imperio, conselheiro José Pedro Dias de Carvalho.

Antes, porém, por decreto de 21 de Janeiro de 1847, já havia o governo approvado o plano de ensino, no qual funccionavam as seguintes cadeiras:

1.ª Rudimentos preparatorios e solfeijos; 2.ª Canto para o sexo masculino; 3.ª Rudimentos e canto para

o sexo feminino; 4.ª Instrumentos de corda; 5.ª Instrumentos de sopro; 6.ª Harmonia e composição.

Para dirigir o estabelecimento foi tambem nomeada, por decreto, uma commissão administractiva, constituida por um director, um thezoureiro e um secretario.

Não havendo uma directora a quem fosse confiada as moças que queriam applicar-se ao estudo da arte musical no Conservatorio, requereu-se ao ministro do Imperio para estabelecer-se a aula do sexo feminino no collegio da sociedade Amantes da Instrucção, tendo-se obtido previamente o consentimento do conselho da mesma sociedade.

Autorisando o ministro, Dr. Luiz Pedreira do Couto Ferraz, a remoção desta aula, começou ella a funccionar em 10 de Novembro de 1853, na casa n. 10 da rua dos Borbonos, regendo-a interinamente Francisco Manoel, que foi nomeado mestre effectivo a 5 de Fevereiro de 1855.

Não marchavam bem os negocios do Coservatorio, uma vez que os seus recursos, dependentes das loterias, eram tardios e incertos. Então o ministro do Imperio, o conselheiro Luiz Pedreira do Couto Ferraz, por decreto de 22 de Janeiro de 1855 faz uma nova reorganisação, ficando esse estabelecimento sob a immediata inspecção do ministro do Imperio.

Por decreto de 10 de Fevereiro de 1855 foram marcados os vencimentos dos professores, ganhando annualmente 720$000 os que davam 3 aulas por semana e 480$000 os que davam duas.

A 14 de Março inaugurou-se a aula de contraponto,

crearam-se duas de instrumentos de corda, duas de instrumentos de sopro, ficando vaga a aula de canto para opportunamente ser prehenchida.

Poucos mezes depois, após os exercicios publicos realisados pelos alumnos a 15 de Março de 1855, em uma das salas da Imperial Academia de Bellas-Artes, comprehendendo o Governo que o Conservatorio não poderia subsistir n'essas condições, annexou-o a Imperial Academia de Bellas-Artes, por decreto de 14 de Maio de 1855.

Deu, pois, um passo atraz o Conservatorio de Musica de distincto e autonomo que era passou a ser a 5.ª secção da Academia de Bellas-Artes.

Quanto desgosto não teria soffrido Francisco Manoel vendo reduzido a uma simples secção de Academia o Conservatorio que elle creara com vida propria e que lhe custara toda sua actividade artistica e patriotica?

Para gloria sua e apezar de toda a deficiencia reconhecida no ensino deu, porém, o Conservatorio de Musica do Rio de Janeiro, alumnos como Henrique Alves Mesquita, Cavallier Darbelly e o immortal autor do Guarany.

Attendendo á necessidade de adquirir uma casa appropriada aos trabalhos do Conservatorio, o ministro do Imperio, o visconde do Bom Retiro, mandou que se comprasse uma casa proxima á Academia de Bellas-Artes, o que se realisou a 23 de Julho de 1857.

Adquiriram-se depois mais duas, e a 15 de Março de 1863, dous annos antes de sua morte, assistia o artista o lançamento da pedra fundamental do edificio do Conservatorio de Musica, monumento este erguido

á arte pelos seus afanosos esforços e incessante dedi-
cação e que elle não teve a dita de assistir a sua
inauguração, realisada a 9 de Janeiro de 1872, por
não mais pertencer ao ról dos viventes.

Em compensação tivera o nosso grande artista a
immensa gloria de ver os seus grandes esforços dis-
tinguidos por D. Pedro II, com o officialato da Ordem
da Rosa, que lhe agraciara a 2 de Abril de 1857.

Por occasião da inauguração da estatua equestre
de D. Pedro I, Francisco Manoel, como uma prova de
reconhecimento a D. Pedro II, desejando tornar essa
ceremonia deslumbrante propoz a celebração de um
Te-Deum executado em pleno ar por grande instru-
mental, e incumbindo-se de reger a orchestra, com-
posta de 242 instrumentistas e 653 cantores, com tanta
maestria o fez que o proprio Imperador D. Pedro II
o elogiou.

Escreveu tambem as matinas de S. Francisco de
Paulo, musica que em cada nota resvala melodia,
e como ultima prova de seu alto e elevado patriotismo,
já nos derradeiros dias de sua vida, por occasião da che-
gada de um dos batalhões de bravos, que volunta-
riamente correram ao campo da guerra do Paraguay
em desforço do pavilhão nacional, afinou pela ultima
vez a sua lyra para entoar um hymno de guerra que
foi talvez a sua ultima composição.

A 18 de Dezembro de 1865, dá Francisco Manoel
a sua alma ao Creador e o seu nome á Patria, que
tem no pantheon dos homens illustres como uma de
suas glorias.

Morre o homem porém não morrem os seus feitos.

por decreto n. 8.226 de 20 de Agosto de 1881, como por homenagem á memoria de Francisco Manoel, deu-se ao Conservatorio, na parte referente ao ensino e á administração, a sua antiga autonomia, conservando-se-o porém annexo á Academia de Bellas-Artes.

Esta foi tambem a ultima reforma feita pela monarchia no Conservatorio.

Existem no Instituto Historico Brasileiro, a mascara em gesso de Francisco Manoel, tirada no dia de seu fallecimento, e na Escola de Bellas Artes, um quadro a oleo em que está retratado o maestro com pessoas de sua familia.

* * *

Depois da tormenta do primeiro Imperio e do pesadello da Regencia o Brasil como por encanto volta a sua antiga actividade e passa a viver na doce paz que D. João VI lhe fizera experimentar durante o seu governo e a sua estada aqui no paiz.

O movimento das sciencias, letras e artes accentua-se, as repartições publicas e o commercio desenvolvem-se, a fortuna publica consolida-se, finalmente o bem estar da população abre largas a todas as manifestações grandiosas e a todos os sentimentos affectivos d'alma.

Estadistas, literatos e artistas, todos na mais ampla communhão promovem as primeiras encenações das antigas modinhas brasileiras. Nobres de suas origens, diz Mello Moraes Filho, nunca o violão

e os cantares brasileiros subiram tão alto, nunca fôra aquelle tangido por tão assignalados menestreis.

Em todas as classes da sociedade brasileira deparavam-se representantes notaveis que embeveciam escolhidos auditorios.

Na politica, no sacerdocio, nas finanças, na medicina, na magistratura, no funccionalismo, na militancia de terra e mar, eram proclamados excellentes cantores e tocadores de violão, cujos nomes a tradição ainda registra revolvendo as urnas frias do passado.

Associando-me ás palavras do distincto folklorista brasileiro Dr. Mello Moraes Filho, que escrevendo sobre a musica no segundo Imperio, nos seus Cantares brasileiros o fizera com toda a proficiencia e maestria, peço entretanto licença para refutar a theoria filiada á rotina, aliás geralmente admittida, de haver somente tres estylos de musica: o italiano, o allemão e o francez, sendo todos os outros a elle mais ou menos subordinados e sem phisionomia propria.

Não, estes tres estylos, propriamente ditos, não são italianos, allemães e francezes, pois que qualquer d'elles se cultiva, com a mesma proficiencia e sem distincção alguma em qualquer d'estes paizes, se bem que o primeiro a que devemos chamar *melodico*, sendo do dominio popular seja mais vulgar entre os italianos; o segundo, a que devemos chamar *symphonico* sendo do dominio artistico, seja mais cultivado pelos allemães; o terceiro, a que devemos chamar *mixto*, sendo do dominio popular e do artistico, seja muito commum entre os francezes.

Demais, estas tres classificações estylisticas não se referem e nem se adaptam ás musicas populares, cujo rhythmo mais ou menos curto, regular e persistente, é o unico que fala ao sentimento affectivo do povo e que por elle é comprehendido; referem-se antes as obras d'arte cujas composições são feitas senão unicamente para os artistas pelo menos para as pessôas de gosto mais ou menos educados.

E o nosso distincto folk-lorista teve bastante criterio para comprehender isto, tanto que disse: «Estando provado que todas as collectividades humanas, mesmo as mais barbaras, possuem uma musica popular, não é menos exacto que a arte só se tem apoderado de motivos tradicionaes para embellecel-os.»

«Partindo do collectivo para o particular, continua o Dr. Mello Moraes Filho, o genio musical dos povos rebenta as vezes expontaneo em diversas localidades do mesmo paiz, constituindo modalidades distinctas, que se propagam logo após, que se universalisam. Como exemplo nos occorrem as Sicilianas, as Polkas, as Polacas, as Mazurkas, etc. typos derivados de excelsos escarpamentos, mais que bem assignalam as sussurrantes grimpas de onde emanaram. Agradavel palheta de encantos, possuidora de instrumentos patrios, a musica hespanhola apresenta-se em risonho plano, com rhythmo incontestavelmente seu, com caracteristica innegavelmente propria. E o rhythmo e o estalo das castanholas, o arrufo dos pandeiros, os tinidos dos seus instrumentos de corda geraram os *boleros*, as *seguidilhas*, os *fandangos*, as *jotas*, as *haba-*

neras, etc. que não podem confundir um só instante com outras quaesquer musicas que não sejam de seus climas e de suas populações. »

Como pois não termos uma musica essencialmente nacional desde quando temos uma tradição, um clima e uns tantos costumes precisamente brasileiros!

Por acaso haverá alguma nação que faça modinhas, lundús e tyrannas como nós fazemos?

Não, nem mesmo as habaneras que representam um producto hybrido de dansas africanas, apezar de ter a mesma forma e o mesmo traçado rhythmico dos nossos lundús, com elles se confundem; faltam-lhe o calor do nosso clima, o éstro das nossas composições e o sentimentalismo de nossa nacionalidade.

Depois de descrever criteriosamente a musa brasileira democratisada, sobraçando o violão, palhetando o cavaquinho, modulando na flauta, presidindo os festins do povo, vogando sonhadora nas ruas e praças, despertandos com suas vozes as *Lilias*, as *Natercias*, as *Armias*, e as *Carolinas*, para ouvil-a a horas mortas da noite, recostadas aos postigos ou enrolando ao alto da cabeça os revoltos cabellos, debruçadas ás janellas, continua o Dr. Mello Moraes:

« No exercito, durante a guerra do Paraguay, o violão era tambem empunhado por mãos valorosas, e o tom de voz dos commandos ameigava-se na tregoa dos combates, modulando a chorosa modinha nos acampamentos vencedores.

E porque occultar que o bravo general Tiburcio Ferreira de Souza dedilhava superiormente esse instrumento, que cantava modinhas tendo como com-

panheiros de deleitosas tocatas o denodado tenente de artilheria Valente Cordeiro?

Nos gloriosos annaes da militança brasileira o nome do general Francisco Antonio Raposo destaca-se com vantagem, emmoldurado de grande modestia e saber. Notavel no violão e nas modinhas, sentiu-se um dia tomado de verdadeiro desanimo, chegando a abandonar quasi de todo o seu predilecto instrumento e as suas queridas canções.

Ao interrogal-o os amigos pela extranha mudança, elle deixou pender a cabeça, respondendo-lhes desolado: «Como tocar mais, depois de ter ouvido o Valente Cordeiro?»

O coronel Pedro Guilherme Meyer, que fora instructor na Escola Militar da Praia-Vermelha, cantava modinhas, sendo especialmente apaixonado dos lundús. O que apresenta de singular esse caso é que o referido coronel era allemão, e falava pessimamente o portuguez.

De uma austeridade e rispidez aphorismaticas, tornava-se indulgente e affavel, mudava de humor cantando modinhas e lundús acompanhados ao violão.

O Dr. Polycarpo Cesario de Barros, medico do exercito, reformado em general, tinha igual pendor e brilhantes aptidões para o violão e para as modinhas.

Passando-se depois ao celebre Laurindo Rebello, o inspirado poeta das satyras: O namorado sem dinheiro, O estudante e a lavadeira, A romã etc.; continua o distincto folk-lorista: Em opposta região, isto é, nas boas salas d'esta capital, um rapaz alto e moreno, magro e de hombro levantado, sempre fazendo tre-

geitos e retorcendo o espesso bigode negro, dominava em noites de saráus a onda dos convivas, fascinando pelos repentes e pela palavra as moças mais gentis e bellas, governando a seu capricho, em saúdes de meza, o enthusiasmo e as palmas, os risos ou mesmo as lagrimas.

Este rapaz, cigano de origem, correcto em seus modos, regular ou perfeitamente trajado, era Laurindo Rebello.

Personagem quasi obrigado a amplo circulo de festas intimas, frequentador infallivel de determinadas casas, excellente executador de piano e melhor ainda de violão, o nosso poeta e trovador era o desejado de todas as reuniões, das quaes se tornava um verdadeiro astro a despender chispas, fulgores. »

Para avaliar-se o talento prodigioso de Laurindo Rebello basta destacarmos estes dous seguintes lundús, composto de improviso, por serem bastantes chistosos, picantes e o mais hilariantes possiveis.

O diabo d'esta chave
Que sempre me anda torta...
Por mais geitos que dê
Nunca posso abrir a porta.

Tome lá esta chave
Endireite sinhá...
Você é quem sabe
O geito que lhe dá.

Eu possuo uma bengala
Da maior estimação,
E' feita da melhor canna
E tem o melhor castão.

A minha bella caseira
Toda inteira se arrepella
Quando tres vezes por dia
Não dou bengaladas n'ella.

O que se dava com relação a Laurindo no Rio, reproduzia-se na Bahia com Xisto Bahia, actor e aprimorado trovador que arrebatava auditorios, cantando modinhas proprias ou alheias, interpretando e cantando como artista, que era, engraçadissimos lundús, aos repinicados do violão.

Porém o que mais nos deve causar admiração em Xisto Bahia era a pujança de seu estro musical sem conhecer uma só nota de musica!

Pela analyse do *Quiz debalde varrer-te da memoria*, verdadeira epopéa de seu sentimento lyrico, vê-se com que delicadeza elle percorria todas as gradações do sentimento melodico, ora magestoso nos graves, ora delicado nos agudos, ora encantador nas modulações, ora sublime nas falsas, ora agitado n'um movimento pathetico, ora ainda extasiado n'uma firmata!

E' tambem de admirar a naturalidade com que elle encadeava as phrases e desenvolvia um thema, como se fosse um artista consummado e sem conhecer uma só regra de composição!

Não haverá de certo no mundo artista nenhum que se desdenhe assignar o seu *Quiz debalde* uma vez que no genero elle em nada é inferior aos seus similares.

Como o « *Nel cor più non me sento* » de Paisiello, que Beethoven, o mais sublime dos mestres, não se desdenhou de fazer diversas variações; como o *Carnaval de Veneza* que é o canto mais popular do mundo inteiro e que tem servido de thema a centenas de variações de artistas distinctos como Listz, Paganini e outros; como o *Ah che la morte ognora*, do Trovador de Verdi que quanto mais cantado mais lindo se torna, assim o *Quiz debalde* de Xisto Bahia, sendo uma composição essencialmente pura e bella como as supracitadas, ha de atravessar o perpassar dos tempos conservando sempre o mesmo encanto e a mesma frescura como se fosse escripto na actualidade.

Que se o compare com o *Nel cor più non mi sento* e veja quanta differença. Em quanto ambos são traçados em dous periodos, um de oito e outro de doze compassos divididos em phrases de dous thesis cada uma, o desenho d'este é simples, ingenuo, como que pintando a singelesa de um primeiro amor, ao passo que o do outro é complexo, elevado, lyrico, como que delineando a fraqueza de um amante perante o ser que elle adora e por quem é repudiado.

Em Paisiello tudo é natural, até as incisas ou agrupamentos phonicos são feitos quasi que unicamente de notas reaes: em Xisto, ao contrario, tudo é extraordinario, superexcitado; a todo momento ouvem-se notas affectivas, ora um appoggio, logo uma disso-

nancia de nona de dominante preparada fazendo parte integrante do canto; ora uma syncope, logo uma alteração rhythmica; ora umas passagens chromaticas, logo umas passagens de retorno; ora umas modulações transitivas, logo umas modulações cadentes; ora uns movimentos melodicos permittidos, logo um salto de setima maior, abordavel e facil como se não fosse um movimento melodico prohibido. E tudo isto pelo instincto, sem conhecer uma só regra de musica!

Quem é que fazendo uma analyse psychica d'esta modinha, não se sente, logo nas primeiras notas possuido de uns tantos sentimentos de energia ao cantar nos graves o *Quiz debalde* e logo sentindo a fraqueza humana perante a dureza do amor repudiado não prosegue abatido, choroso e plangente o *varrer-te da memoria* sentindo-se sem a coragem precisa para confessar a sua immensa paixão?

Parece que a agonia produzida pela dor d'*E teu nome arrancar do coração* é tão profunda e lascinante que iniciada a phrase nos agudos, como que partindo do cerebro, vem gradativamente descendo até as notas mais graves do accorde para se internar no interior do coração e ahi achar um abrigo ou um lenitivo ás suas maguas.

Um momento de pausa... Hei-lo de novo como na primeira phrase, energico, firme no *Amo-te sempre*, e em seguida abatido, choroso e plangente no *que martyrio infindo.*

E como é bella ainda a phrase *Tem a força da morte esta paixão!* Parece que sobre a acção de uma

febre ardente o trovador não podera mais arrancar de sua lyra notas que lhe exprimissem o sentimento de doçura e de affabilidade de quem se acha possuido de amor, mas sim notas em um tom alto, elevado, epico, de quem já não tem mais cerebro para reflectir o que o coração sente.

Sempre uniforme, inspirado em toda a modinha, parece que o Dr. Plinio de Lima, autor da poesia, communicara a Xisto as chammas dos seus affectos, razão pela qual elle fôra tão bem interpretado. Sem isto talvez que Xisto jamais tivesse logrado a sagração de cantor e compositor brasileiro, pois que elle não era propriamente um artista musical e sim um simples trovador.

Parece que a arte, o estro o setimentalismo musical ingenito do povo brasileiro, personificaram-se em Xisto ao fazer a musica do *Quiz debalde*.

Não foi somente no genero lyrico que o sentimento musical do povo brasileiro se encarnara em Xisto Bahia; o genero chistoso. picante do lundú fora tambem uma das notas mais bem afinadas de sua lyra.

No lundú do Pescador, poesia de Arthur de Azevedo, o nosso mavioso trovador deixa um attestado, do seu genio folgazão e de suas aptidões trobadorescas.

Foram tambem de sua lavra: Perdôa-me ou sê clemente; Isto é bom; A' duas flores; O mulato: A mulata, (Eu sou mulata vaidosa, linda, faceira, mimosa); Minha dor; A preta mina; Que valem flores; Sempre ella; Tyranna; etc.

Emquanto no Rio de Janeiro o velho Heleodoro, Antonio Rocha, o pardo Anselmo, Chico Albuquerque, João Cunha, J. Alves, Juca Cego, extasiavam a sociedade fluminense com os sons maviosos de sua lyra e nas capitaes de Pernambuco e S. Paulo, França Junior, o desembargador Palma, Fagundes Varella, João Antonio de Barros, Moura Carijó, Domingos Marcondes, Plinio de Lima, Peçanha Povoa, Venancio Costa e mais estudantes distinctissimos, aprimorados poetas e eximios tocadores de violão davam, nas phrases do Dr. Mello Moraes, serenata á lua no seu throno de meia noite, na Bahia, terra classica dos trovadores brasileiros, berço onde se acalentaram as primeiras modinhas nacionaes, tão impropriamente chamadas de Minas, em cada lar onde se celebrava um casamento, baptisado ou anniversario, em cada recesso onde se abrigava um amigo, uma visita ou um parente, em cada rua, largo ou esquina em que se commemorava uma festa de egreja ou nacional havia um altar erigido a Euterpe, Erato ou Polymnia, a Venus ou Cupido, a Minerva ou Apollo, onde os trovadores, verdadeiros sacerdotes das musas, entoavam os seus psalmos de louvores ou seus canticos de amores.

D'ahi as duas classes de trovadores: trovadores de rua e trovadores de salão.

D'entre os trovadores de salão destaquemos: José de Souza Aragão, violinista distincto e um dos compositores de modinhas brasileiras mais fecundo e mais estimado.

Suas composições, que sobem a mais de um

cento no genero lyrico e arioso, reunem todo o sentimento, symetria e regularidade da escola antiga á toda a graça, riqueza e brilho das composições modernas.

Quanta expressão, quanta variedade e quanta justeza nas suas melodias?

E' realmente bello e agradavel falar-se de um artista de merito e de uma reputação acima de toda inveja, cuja vida fora na sua mocidade o encanto da sociedade que o rodeava.

Quanto orgulho não deve possuir hoje a heroica cidade de Cachoeira, um dós fócos mais brilhantes dos trovadores bahianos, em contar no numero de seus filhos José de Souza Aragão, o celebre Cazuśinha, o mais popular compositor de modinhas brasileiras.

Tal como a antiga Florença dos seculos trobadorescos a cidade de Cachoeira, quer no dominio das artes quer nos das letras, bem poder-se-ia chamar entre nós: *A nova Florença brasileira.*

D'entre as obras de Aragão que são todas mui bellas e expressivas se destacam: A nebulosa, Minha lyra, Os sonhos, Se Marcia visse os encantos, Tarde e bem tarde, Quero partir, O segredo da vaga, Enlevos d'alma, A mulher cheia de encantos, As bahianas, O gigante de pedra, por serem não só documentos preciosos do seu talento artistico, como tambem verdadeiros typos do sentimento musical das modinhas bahianas.

FRANCISCO MAGALHÃES CARDOSO, o celebre poeta e mavioso cantor que de par com Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães e Tobias Barreto, quer nos salões

do Rio quer nós da Bahia, á semelhança de Thomaz Antonio Gonzaga dizia: «Não canto trova que não seja minha».

O que caracterisava porém os seus cantares era não só a delicadeza, a sensibilidade e o fogo de sua inspiração como tambem a riqueza de suas phrases melodicas, que tão admiravelmente se submettem a todos os objectos, a todas as situações e a todas as nuanças mais delicadas do pensamento poetico.

Para se avaliar verdadeiramente Chico Cardoso seria necessario ouvil-o, como dizem os que tiveram a dita de apreciał-o. Era a verdadeira expressão, era o verdadeiro sentimento musical encarnado em sua pessoa.

Por vezes o enthusiasmo o arrebatava e o elevava acima da esphera ordinaria das idéas musicaes.

Como prova d'isto temos a modinha «*Do que me serve esta vida*» em que se afastanto dos moldes e das chapas admittidos em seu tempo, em que o *modo menor* era tido como o unico capaz de exprimir os sentimentos apaixonados de um trovador, elle a fizera em *maior*, dando-lhe mais tintas de tristeza dó e paixão do que mesmo se a tivesse composto em *menor*.

São tambem de sua inspiração as modinhas: Vai ó sensivel saudades, De lá onde estás Armia, Deste-me o riso dos anjos, Anjo do céo tu me matas, Não se me dá que outros gosem, Foi por causa do ciume, Se foi no doce de um scismar saudoso, etc.

JOSE' BRUNO CORREIA, verdadeiro antipoda de Chico Cardoso, em quanto este procurava na tonalidade do modo maior a expressão dos seus sentimentos troba-

dorescos, aquelle se internando mesmo no mais profundo dos sentimentos elegiacos, só achava na escala do modo menor as tintas de suas melodias e de suas nenias trobadorescas.

Triste, melancholico, dorido, parece que José Bruno toda vez que tinha de compor ia se inspirar junto a um cypreste cuja sombra funerea servia de manto ao jazigo em que se sepultara o envolucro material d'aquella que lhe roubara toda a alegria de sua existencia.

Ahi tendes todo o valor, toda importancia e toda a celebridade de José Bruno, que nunca soubera occultar um só momento na linguagem dos sons modelados a dor intensa e as saudades que lhe sangrara o coração.

Tendo por interprete, na linguagem material de seus soffrimentos, o distincto poeta e musico Anacleto Rofino de Carvalho, o nosso trovador só afinara sua harpa em *maior* uma unica vez, isto mesmo para entoar o canto d'*A vingança*, contra a perjura Arminia, por ter sido a trahidora da paixão que affligia seu amigo, poeta e companheiro.

Contam-se entre suas composições: O canto da gruta, O meu penar, Lares que outr'ora habitei, Uma vida sempre triste, A vingança, Os dous anjos, A esperança, Nada possuo n'este mundo, o Adeos e gratidão á Bahia de Francisco Moniz Barretto, e muitas outras que deixaram de ser publicadas e que vão sendo cantadas no confissionario do amor como verdadeiros typos de declarações amorosas.

Padre Guilherme Pinto da Silveira Salles.

pharmaceutico POSSIDONIO PINTO DA SILVEIRA SALLES e OLEGARIO PINTO DE SALLES constituem uma triade de irmãos tanto na prole como na arte, que muito contribuiram com suas composições para o deleite e encanto da sociedade bahiana.

O primeiro, se bem que prodigo e sedento em suas modulações, impersistente no seu rhythmar e desregrado em seus traços, tinha lampejos bellissimos de inspiração musical.

Prodigo, impersistente e desregrado talvez o fosse por vaidade, não só porque possuindo uma certa illustração quizera sahir fora do commum, como tambem porque soffria a doença de compor modinhas difficultosas de acompanhamento, para quebrar o orgulho dos acompanhadores de violão.

D'entre suas modinhas destaquemos: Deixa, mulher q'eu te ame, Ouço bater meia noite, O canto do Bardo, e Não sei o que sinto n'alma, que ainda hoje fazem parte do repertorio chamado *das modinhas de aperto*.

O padre Salles tinha uma boa voz e quando cantava impunha-se a admiração de todos.

De POSSIDONIO PINTO DA SILVEIRA SALLES possuimos apenas um exemplar da modinha—*O teu olhar fascinante*—cuja contextura prima pela singeleza, regularidade e naturalidade das phrases.

Com relação ao seu rhythmar, se bem que seja de um traçado excessivamente trivial, salienta-se entretanto, em vista d'elle não saber musica, sua harmonia, pelas cadencias interrompidas tão natural-

mente empregadas nos tres periodos que constituem a referida composição.

De Olegario Pinto de Salles possuimos dous exemplares de modinhas: O canto da ausencia, composto por occasião da guerra do Paraguay e Saudades de Maria, que são tambem duas composições singelas porém bastante sentimentaes.

D. Augusto Balthazar da Silveira, eis ahi mais um trovador de merito e membro desta familia tão notavel que tanto illustrou a militança, as letras e as artes brasileiras. Como trovador, D. Augusto distinguiu-se pelo caracter elevado e serio de sua modinha —*Lamentos*—que é o verdadeiro typo da sinceridade, da nobreza e do sentimento religioso de que toda sua familia é portadora.

Sobrio e commedido em suas modulações, seguro e inabalavel nos seus traços, suave e melodioso nas suas phrases, D. Augusto entoa o seu hymno de amor de um modo um tanto singular.

Recolhido no sacrario de sua paixão, occulto nas expressões de seu sentimento e sem declarar uma só vez o nome d'aquella cujo sonho era o bastante para constituir uma das suas maiores venturas, elle canta o seu amor e a sua paixão, não mais com aquellas tintas fortes e austéras do sentimento profano e trobadoresco, mas, sim, com toda a docilidade e candura de quem aspira o ideal santo e nobilissimo d'*A familia*.

Além d'estes são tambem dignos de todos os elogios os trovadores: Dalmacio Francisco Negrão, Cardoso de Menezes, Cyriaco Cardoso, Pastor Franco, Demetrio

Ribeiro, Francisco Santini, Henrique Albertazzi, João Alves de Mello, José da Cunha Muniz, Balduino dos Santos Oliveira, Evaristo Ferreira de Araujo Junior, M. E. P. Baião, João Braz Nepomuceno, Eugenio Cunha, João de Capristano Leite, João Efrem, Julio Antonio Leal Serra, Manoel Joaquim de Araujo, Quinquim Bahia, Quinquim do Bom-Jesus, Custodio de Santo Amaro, Chico Sepulveda, os quaes muito concorreram para o desenvolvimento da modinha na Bahia; uns como compositores, outros como cantores e outros ainda como tocadores de violão.

* * *

E' bem verdade que a Italia, a França e a Allemanha, como o fóco scientifico da arte musical, têm sido vantajosamente procuradas por centenas de compositores para em suas escolas completarem os seus estudos musicaes; mas, tambem não se pode negar, o verdadeiro genio não tem precisão alguma de escolas para se desenvolver.

Quantas vezes os discipulos das grandes escolas, guiados pelas regras que se lhe impõem, têm raramente as forças para romper as difficuldades e tornam-se verdadeiros compiladores uns dos outros?

N'estas escolas desenvolvem-se talentos, cultivam-se disposições, mas nunca se dá o genio, pois este só a natureza é quem nol-o dá. Portanto é logico que a natureza não precisando de escolas os genios tambem não precisam.

Não deve-se pois commetter a injustiça de depri-

mir o merito real d'aquelles que não foram ao extrangeiro, para exaltar o d'aquelles que foram. As mais das vezes estes protegidos da sorte são meramente portadores de artigos elogiosos de gazetas, que enchendo-os de qualificativos conceituosos nol-os fazem crer merecedores delles.

Na falta de observação *de visu* adquirida pela convivencia nos demais Estados destaquemos, somente na Bahia, entre os artistas de genio, os compositores: Damião Barbosa de Araujo, André Diogo Vaz Mutum, José dos Santos Barreto, Felix Procopio, Mussurunga, Cornelio, Rebouças, Manoel Thomé, Joaquim Silverio, Limeira, Justo Ribeiro, Miguel Torres, Joaquim Torres, Livino Faustino dos Santos, Ilisiario de Andrade, sem esquecermos o nosso idolatrado Adelelmo do Nascimento, que não obstante ter sido educado aqui na Bahia, foi, ao contrario dos outros, illustrar as escolas estrangeiras com o seu grande e excepcional talento.

Muitos dentre estes, como Miguel Torres e Adelelmo, nunca se dedicaram a arte trobadoresca, porém de Damião Barbosa, Mussurunga, Cornelio, Alipio Rebouças, Manuel Thomé, Joaquim Silverio e Limeira possuimos exemplares que são honrosos attestados de suas collaborações n'este ramo de composição que constitue o verdadeiro pedestal da arte nacional.

DAMIÃO BARBOSA, o mais notavel compositor dos nossos tempos coloniaes, representa na Bahia o que o padre José Mauricio representou no Rio, na Côrte de D. João VI. Compositor sacro de grande merito possuimos d'elle um grande numero de missas que

são verdadeiras obras primas da arte musical, tão melodiosas e expressivas como as de Rossini, tão religiosas e edificantes como as de seu emulo o padre José Mauricio.

Como regente da orchestra do theatro compoz uma opera no genero buffo « A intriga amorosa » que foi levada a scena na antiga *Casa da opera*, sita no largo de Guadelupe.

Com a vinda de D. João VI, este admirado pelo talento do nosso compositor, leva-o comsigo para o Rio de Janeiro. Ahi, sem amigos, sem parentes, sem protectores e sem meios de se fazer impor pelo seu merito, pois os irmãos Marcos e Simão Portugal como superintendentes da musica da capella-real e da real camara não consentiam que se executassem em suas orchestras outras composições que não fossem as suas, o nosso distincto artista deixara-se offuscar na indifferença do meio passando a viver n'um verdadeiro ostracismo.

Poeta e trovador, ausente e saudoso pela sua extremecida Bahia, não podia deixar de afinar a sua lyra para cantar as suas « *Tristes saudades* » que no genero é um verdadeiro primor tanto na arte poetica como na musical.

D'entre as suas producções sacras destaquemos a denominada « Missa de tres » ou da Ressurreição por ser a mais simples e tambem a mais cantada.

Esta missa que ainda ha bem poucos tempos fazia parte do elenco de nossas orchestras é um primor de obra d'arte, e tambem não está longe a occasião em que quando se for admittindo o *convencionismo*

melodico no *Motu-proprio* do papa Pio x ella venha ser adoptada como um modelo no genero.

André' Diogo Vaz Mutum, José' dos Santos Barreto e João Honorato Reges constituem uma triade de compositores de merito, que se notabilisaram por occasião da Independencia, tempo em que cada Batalhão de Voluntarios, cada corpo da Guarda Nacional tinha o garbo de possuir uma banda marcial digna de seus brios militares.

Celebres no genero marcial não o deixaram de ser tambem no genero trobadoresco pertencente a secção dos hymnos.

Para exemplo destaquemos José dos Santos Barreto e João Honorato Reges; o primeiro, autor do nosso hymno «Dous de Julho» cuja composição traduz inteiramente a summula de seu elevado conhecimento musical.

E' de admirar que em uma composição de tão pouco folego, como seja um hymno de 40 compassos, um artista possa despender tantos conhecimentos de composição sem descrepar uma só vez.

Dramatico nos dous primeiros compassos, epico nas duas phrases seguintes, lyrico e mavioso no thema e na peroração, José dos Santos Barreto mostrara-se um compositor profundo, sabio e eloquente.

Profundo porque traçara toda sua obra nas formas da unidade superior; sabio, porque mostrara-se perfeito conhecedor das regras de harmonias e composição; eloquente, porque obedecera a todos os quisitos da eloquencia — sempre logico, elegante e persuasivo.

João Honorato Reges foi o autor do hymno conhe-

cido por Conde de Palma, que foi executado na noite de 8 de Março de 1821, quando se celebrou o espectaculo de gala em regosijo a eleição da primeira *Junta Constitucional Bahiana.*

DOMINGOS DA ROCHA MUSSURUNGA. Eis aqui um outro artista de genio a quem devemos reverentemente nos curvarmos toda vez que pronunciarmos o seu illustre nome.

Poeta e latinista distincto, compositor e musicista notavel, tendo entrado em dous concursos, um para a cadeira de latim do antigo *Lyceo Provincial*, e outro para a de musica do mesmo estabelecimento, sendo approvado em ambos preferira ser nomeado para a de musica por ser esta mais de sua affeição particular.

Esta cadeira foi creada por decreto de D. João VI em 1819, e fora o seu primeiro regente o estimado professor de musica Dalmacio Francisco Negrão. Presumo que só depois de Mussurunga esta cadeira deu resultados beneficos, pois que não se possue de Negrão documentos que provem a sua influencia n'ella. Já não se dá o mesmo com Mussurunga que como theorista se notabilisara no seu compendio conhecido por «*Artinha de Mussurunga*» que é um verdadeiro codigo de leis musicaes.

Se bem que a arte tenha progredido admiravelmente de seu tempo para cá, hoje só se vêm no compendio de Mussurunga tres pequenos defeitos: primeiro, o estylo da linguagem, um pouco archaica; segundo, a technologia, um tanto desusada; terceiro, finalmente, o erro da theoria adoptada em seu tempo

melodico no *Motu-proprio* do papa Pio x ella venha ser adoptada como um modelo no genero.

ANDRE' DIOGO VAZ MUTUM, JOSE' DOS SANTOS BARRETO e JOÃO HONORATO REGES constituem uma triade de compositores de merito, que se notabilisaram por occasião da Independencia, tempo em que cada Batalhão de Voluntarios, cada corpo da Guarda Nacional tinha o garbo de possuir uma banda marcial digna de seus brios militares.

Celebres no genero marcial não o deixaram de ser tambem no genero trobadoresco pertencente a secção dos hymnos.

Para exemplo destaquemos José dos Santos Barreto e João Honorato Reges; o primeiro, autor do nosso hymno «Dous de Julho» cuja composição traduz inteiramente a summula de seu elevado conhecimento musical.

E' de admirar que em uma composição de tão pouco folego, como seja um hymno de 40 compassos, um artista possa despender tantos conhecimentos de composição sem descrepar uma só vez.

Dramatico nos dous primeiros compassos, epico nas duas phrases seguintes, lyrico e mavioso no thema e na peroração, José dos Santos Barreto mostrara-se um compositor profundo, sabio e eloquente.

Profundo porque traçara toda sua obra nas formas da unidade superior; sabio, porque mostrara-se perfeito conhecedor das regras de harmonias e composição; eloquente, porque obedecera a todos os quisitos da eloquencia — sempre logico, elegante e persuasivo.

João Honorato Reges foi o autor do hymno conhe-

cido por Conde de Palma, que foi executado na noite de 8 de Março de 1821, quando se celebrou o espectaculo de gala em regosijo a eleição da primeira *Junta Constitucional Bahiana.*

DOMINGOS DA ROCHA MUSSURUNGA. Eis aqui um outro artista de genio a quem devemos reverentemente nos curvarmos toda vez que pronunciarmos o seu illustre nome.

Poeta e latinista distincto, compositor e musicista notavel, tendo entrado em dous concursos, um para a cadeira de latim do antigo *Lyceo Provincial*, e outro para a de musica do mesmo estabelecimento, sendo approvado em ambos preferira ser nomeado para a de musica por ser esta mais de sua affeição particular.

Esta cadeira foi creada por decreto de D. João VI em 1819, e fora o seu primeiro regente o estimado professor de musica Dalmacio Francisco Negrão. Presumo que só depois de Mussurunga esta cadeira deu resultados beneficos, pois que não se possue de Negrão documentos que provem a sua influencia n'ella. Já não se dá o mesmo com Mussurunga que como theorista se notabilisara no seu compendio conhecido por «*Artinha de Mussurunga*» que é um verdadeiro codigo de leis musicaes.

Se bem que a arte tenha progredido admiravelmente de seu tempo para cá, hoje só se vêm no compendio de Mussurunga tres pequenos defeitos: primeiro, o estylo da linguagem, um pouco archaica; segundo, a technologia, um tanto desusada; terceiro, finalmente, o erro da theoria adoptada em seu tempo

instrumento divino d'onde tirava os effeitos mais prodigiosos.

Para elle não havia difficuldades materiaes no seu instrumento que lhe fossem insuperaveis, pois possuia todas as qualidades exigidas na execução musical.

O seu mecanismo era poderoso; o seu estylo extraordinariamente bello; a sua execução impeccavel; o seu sopro divino; os seus accentos patheticos; o seu phraseado superior; finalmente, nada faltava a Cornelio: largueza, elegancia, expressão, esthetica, tudo n'elle era distincto e superior.

Como trovador existe de Cornelio uma unica modinha «*A canção da fonte*» da qual deixo de fazer o juizo critico por não possuir um exemplar.

Como regente da orchestra do theatro compoz muitos trechos para serem cantados nas Revistas e nos Dramas nacionaes que foram levados a scena sob a sua regencia.

José Pereira Rebouças, Manuel Maria Pereira Rebouças, Luiz da França Pereira Rebouças, Eustaquio Pereira Rebouças, e Alipio Pereira Rebouças. Eis aqui um verdadeiro pentacordo musical cujos gráus a partir da tonica á dominante, sujeitando-se as leis de afinidade, representam uma familia essencialmente musical.

O primeiro, rabequista distincto, director de orchestra e compositor notavel, especialmente de ouverturas, passou como o primeiro violinista brasileiro; o segundo, mestre de musica militar e philarmonica: o terceiro, organista e pianista afamado e poeta notavel; o quarto, musicista emerito, passou

tambem como o primeiro clarinetista brasileiro; o quinto, finalmente, flautista eximio e compositor inspirado; como trovador salientou-se na sua modinha «*Tua voz*». E' pena que motivos superiores a sua vaidade de artista o tivessem obrigado a deixar a profissão musical para ser um simples empregado publico.

Joaquim Silvério de Bittencourt e Sa' e Manuel Thomé de Bittencourt e Sa'. Outro duetto de musicos distinctos que muito contribuiram com a sua grande actividade e talento para o desenvolvimento da arte trobadoresca no Brasil.

Parece que a lyra, este instrumento mavioso e angelico que tantas vezes alentara com suas harmonias o sopro de suas inspirações e que tantas vezes cadenciara a *systole* e a *diastole* de seus corações com o *thesis* e o *arsis* do rhythmo de suas composições, deixava de ser em suas mãos um instrumento de acompanhamento para ser uma fonte de emanações melodicas.

Eis porque a nenhum dos dois cabe a gloria da supremacia na arte; se um era encantador o outro era arrebatador; se um era sublime o outro era adoravel.

Não foi somente na arte trobadoresca que estes dous irmãos se notabilisaram, elles foram tambem dous mestres e dous compositores notaveis tanto na musica profana como na religiosa, tanto na marcial como na orchestral, tanto na symphonica como na coral, das quaes nos legaram especimens bellissimos de Missas, Credos, Te-Deums, Ave-Marias, Tantum-Er-

instrumento divino d'onde tirava os effeitos mais prodigiosos.

Para elle não havia difficuldades materiaes no seu instrumento que lhe fossem insuperaveis, pois possuia todas as qualidades exigidas na execução musical.

O seu mecanismo era poderoso; o seu estylo extraordinariamente bello; a sua execução impeccavel; o seu sopro divino; os seus accentos patheticos; o seu phraseado superior; finalmente, nada faltava a Cornelio: largueza, elegancia, expressão, esthetica, tudo n'elle era distincto e superior.

Como trovador existe de Cornelio uma unica modinha «*A canção da fonte*» da qual deixo de fazer o juizo critico por não possuir um exemplar.

Como regente da orchestra do theatro compoz muitos trechos para serem cantados nas Revistas e nos Dramas nacionaes que foram levados a scena sob a sua regencia.

José Pereira Rebouças, Manuel Maria Pereira Rebouças, Luiz da França Pereira Rebouças, Eustaquio Pereira Rebouças, e Alipio Pereira Rebouças. Eis aqui um verdadeiro pentacordo musical cujos gráus a partir da tonica á dominante, sujeitando-se as leis de afinidade, representam uma familia essencialmente musical.

O primeiro, rabequista distincto, director de orchestra e compositor notavel, especialmente de ouverturas, passou como o primeiro violinista brasileiro; o segundo, mestre de musica militar e philarmonica: o terceiro, organista e pianista afamado e poeta notavel; o quarto, musicista emerito, passou

sitor sua reputação era tão grande que dispensa elogios.

Suas composições sacras, se bem que muito extensas, e bastante ariosas, até ha poucos mezes eram executadas nas maiores festas das nossas egrejas como verdadeiro symbolo das grandes solemnidades. Hoje, porém, deixaram de ser tocadas em vista da Circular do sr. Arcebispo, que prohibe a execução das Missas que não forem vasadas no *Motu-proprio* do papa Pio x, sob pena de serem interdictas todas as festividades promovidas pela irmandade que não a obedecesse.

Tendo por modelo a natureza e por mestre os livros e as partituras Limeira fez-se compositor por seus proprios esforços. Provam-nos isto as suas obras, que, a medida que elle ia amadurecendo os seus conhecimentos de harmonia e composição, foram se tornando mais proporcionadas, mais uniformes e mais ricas.

Compoz tambem diversas modinhas das quaes destaquemos *Angustias* e *Lembranças*, por serem as mais vulgares. Tocava superiormente o violão, não havendo sonatas nem fantasias que não fossem admiravelmente trastejadas por elle sobre este instrumento tão difficil de ser tocado *por musica* quanto facil *de outiva* nos acompanhamentos.

Proseguindo na tarefa que me impuz de prestar homenagem a aquelles que votaram a arte musical o mais acrisolado amor, apresenta-se-nos o distincto organista MANUEL JUSTO RIBEIRO que foi tambem um talento de alta consideração e que muito se eviden-

gos, etc. que são verdadeiros attestados dos seus grandes e altos conhecimentos musicaes.

Sob o ponto de vista trobadoresco, que é o assumpto principal d'este capitulo, possuimos do primeiro duas modinhas: — *Queixas* e *Minh'alma é triste* — e do segundo, o recitativo: —*Amor a rosa*—que, embora não sejam compostas em estylo classico, são pelo menos, verdadeiros typos da singeleza e da simplicidade de seus cantares.

Pelo exame d'estas modinhas vê-se que era menos nas modulações bizarras e nas harmonias variadas do que na felicidade do canto que estes dous artistas procuraram o effeito de suas composições. Seus acompanhamentos eram por vezes brilhantes e engenhosos sem comtudo cahir na confusão.

Quem só os tiver visto e analysado nas modinhas talvez os julgue uns fracos harmonistas, porém, para mudar de opinião basta vel-os e analysal-os nas suas Missas e nos seus Credos.

Devido a grande harmonia que havia entre estes dous irmãos, o primeiro passou a se chamar Joaquim Thomé, razão pela qual elles ficaram sendo conhecidos pelos *Thomés*.

Nada inferior aos precedentes foi Germano Ernesto de Souza Limeira. Applicado, caprichoso e trabalhador, não perdia um só momento que não fosse em favor da arte a que dedicara todo o seu amor e a toda sua abnegação.

Como violinista era considerado regular, como professor era tido na melhor conta e como compo-

sitor sua reputação era tão grande que dispensa elogios.

Suas composições sacras, se bem que muito extensas, e bastante ariosas, até ha poucos mezes eram executadas nas maiores festas das nossas egrejas como verdadeiro symbolo das grandes solemnidades. Hoje, porém, deixaram de ser tocadas em vista da Circular do sr. Arcebispo, que prohibe a execução das Missas que não forem vasadas no *Motu-proprio* do papa Pio x, sob pena de serem interdictas todas as festividades promovidas pela irmandade que não a obedecesse.

Tendo por modelo a natureza e por mestre os livros e as partituras Limeira fez-se compositor por seus proprios esforços. Provam-nos isto as suas obras, que, a medida que elle ia amadurecendo os seus conhecimentos de harmonia e composição, foram se tornando mais proporcionadas, mais uniformes e mais ricas.

Compoz tambem diversas modinhas das quaes destaquemos *Angustias* e *Lembranças*, por serem as mais vulgares. Tocava superiormente o violão, não havendo sonatas nem fantasias que não fossem admiravelmente trastejadas por elle sobre este instrumento tão difficil de ser tocado *por musica* quanto facil *de outiva* nos acompanhamentos.

Proseguindo na tarefa que me impuz de prestar homenagem a aquelles que votaram a arte musical o mais acrisolado amor, apresenta-se-nos o distincto organista Manuel Justo Ribeiro que foi tambem um talento de alta consideração e que muito se eviden-

ciara entre nós já como instrumentista, já como compositor e regente de orchestra.

Miguel dos Anjos Torres. Quem ha por ahi que não conheça, ao menos de tradição, o nome deste genial artista, e que tambem ignore que n'estes ultimos tempos não houve quem o excedesse nas composições sacras?

Se ha quem mereça um logar proeminente na historia da arte brasileira de par com Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, padre José Mauricio, Francisco Manoel, Adelelmo do Nascimento e outros, ha de ser como Miguel Torres, cujo talento só não sobresahiu-se como compositor de operas lyricas porque o nosso meio não o permittio.

Artista de apurado gosto e educação musical, oriunda de uma capital onde não ha propriamente uma só escola de musica e onde, permittam-me a phrase, os genios voejam como as aguias e os condores nas altas montanhas, Miguel Torres foi durante alguns annos o centro astral em volta do qual gravitavam, pela lei de sua attracção, todas as outras individualidades artisticas de seu tempo.

Suas composições sacras sobem a 17 missas, diversos psalmos, oratorios, hymnos, novenas, Te-Deums, symphonias, etc. Se bem que tivesse cultivado todos os generos de composições, disse Barreto de Aviz, o inspirado compositor da Marcha symphonica « *Dous de Julho* » e o pranteado escriptor da « *Galeria de artistas Bahianos* » « como compositor é um exemplar; o seu estylo é despretencioso sem ser vulgar, modesto, porém correcto, e por vezes de um mimo origina-

lissimo, surprehendente.» Carlos Gomes o apreciava devidamente e fez d'elle as melhores referencias sobre uma das suas symphonias.

«Como executor Miguel Torres tinha tambem o seu instrumento predilecto era o ophicleide. Instrumento insubstituivel, quer em sonoridade, quer em recursos de expressão, o que torna verdadeiramente lastimavel o abandono a que vae sendo votado.

«A agilidade, a correcta execução, o som, os effeitos de expressão, que este artista apezar de velho obtinha do ophicleide, eram maravilhosos. Não tocava banalidades. Ultimamente só a pedido de algum amigo se fazia ouvir. Executava peças suas, escriptas ou de improvisos. Não se ouvia o mais leve ruido de uma chave, uma nota falsa, uma execução indecisa; dos graves aos agudissimos todos os sons sahiam nitidos, brilhantes, ora leves como um suspiro, alegres como a cotovia, tristes como a saudade, horriveis como a tempestade, arrebatadores como a gloria.

Terminando diz Barreto de Aviz: Nunca ouvi nada assim. Era um prodigio».

E' de lastimar que Miguel Torres, como compositor de merito que fora, não tivesse cultivado o genero das trovas. Mas, isto se comprehende uma vez que na sua mocidade, epoca mais propria para as expansões trobadorescas, elle se achava ausente da Bahia, e em capitaes onde pouco se cultivava este genero de composição, Manáos e Belém.

Foi seu unico mestre de musica seu pae Joaquim de Sant'Anna Torres, excellente professor e distincto

executor de trompa-lisa que tambem o foi de Cornelio e de Adelelmo.

Livino Faustino dos Santos. Descrever o nome e a gloria d'este grande artista é rever uma época distante em que elle como professor de musica da Casa Pia e Collegio dos Orphãos de S. Joaquim me inflammou pelo poder de sua batuta magica o gosto e a dedicação pela musica.

Ainda me lembro, tinha meus nove annos, quando elle foi exonerado do cargo e as saudades que elle deixara a mim e aos meus collegas por occasião da sua despedida.

Foi portanto n'esta casa pia, onde se respira uma atmosphera inteiramente penetrada de caridade, religião e amor, e onde todas as bellas cousas que ennobrecem a vida e tonificam a alma têm um culto ardente e devotado, que conheci este grande e emerito artista.

Como compositor Livino notabilisou-se tanto no genero sacro como no profano, e sua instrumentação era tão bella e rica, tão timbrada e nutrida quanto as dos melhores orchestradores modernos. Partidario intransigente de Berlioz e apreciador fanatico de Rossini, Livino era possuidor de uma palheta instrumental tão rica quanto delicada e de uma imaginação melodica tão fertil quanto prodigiosa.

Attrahido pelo gosto da época elle escreveu cerca de umas tres missas tão extensas e desenvolvidas quanto o seu talento permittiu, as quaes somente por isto hoje seriam condemnadas se fizessem parte do repertorio de nossas orchestras.

Mas se no estylo suas missas peccam por não

serem de caracter religioso, na forma e factura ellas são dignas de todos os elogios porque contêm trechos tão bellos e attrahentes quanto os das melhores arias, scenas, duettos, tercettos, quartetos das operas lyricas de Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Mercadante, Boieldieu, Verdi e de todos os outros compositores do seculo XVIII e da primeira metade do seculo XIX.

Contam que em uma certa occasião fora feito com elle o contracto de uma festa e que um dos mezarios da irmandade se empenhando por um outro dissera que elle não tinha habilitações para regencia e que elle não passava de um beberrão.

Chocado com este insulto no seu amor proprio foi para casa e em pouco mais de quinze dias compoz uma grande missa, offerecida ao santo da festa, S. Pedro dos Clerigos, que foi executada e ouvida com admiração de todos.

Para a festa do Collegio dos Orphãos de S. Joaquim, de cuja aula de musica, creada em 1872, elle fora o primeiro professor, escreveu tambem uma grande missa que é uma verdadeira *opera*, desde quando não a possamos chamar *oratorio*.

No genero symphonico ainda existe d'elle em São Joaquim a Fantasia n. 5 que comparada tambem com os melhores trechos e arranjos das operas supracitadas nada lhes fica a dever.

Annunciando o tom em maior, por uma *strappata* no accorde de tonica, elle inicia o thema ou exposição, que se compõe de uma unica phrase, por todo instrumental. Esta phrase que é de uma

contextura extremamente simples, de rhythmo prothetico, regular, tendo apenas de imprevisto uma suspensão firmada n'uma appoggiatura menor, superior sobre a dominante, na cadencia final, é de uma belleza melodica acima de todo elogio. Em seguida repetindo os primeiros compassos do thema desenvolve o assumpto do *primeiro tempo*, que é de uma contextura sublimemente melodica, algebricamente delineada e rhetoricamente contrapontada.

Antes de entrar na peroração que consta do *segundo tempo*, elle faz ouvir um interludio, não mais estridente e sem interesse como os de seu tempo, mas attrahente, suave e extraordinariamente dramatico e um tanto mysterioso.

Baseado sob uma pedal inferior de dominante, Livino inicia o novo canto sob os traços de um desenho rhythmico a principio canoro e sombrio e ao depois enervante e excitado.

Aqui é que elle se patentea um verdadeiro harmonista e compositor. Passando de *mib maior* para o tom de *do menor*, toma a *dominante* d'este e declara-se em pleno *sol maior* com cadencia á *dominante*. Sabeis para que? Cousa extraordinaria! Para entrar de novo no tom primitivo; *sib maior*, impondo pela força, *em tasto solo*, a dominante de *sol* com terceira de *sib*.

Sempre comedido e proporcionado começa e termina o segundo tempo sem incidente algum e com todo o interesse do auditorio, sobresahindo mais no ritornello final que é digno de se denominar a chave de ouro com que fechou a sua composição.

Como clarinetista Livino era ainda merecedor de todos os elogios, pois sempre executou com a maior promptidão possivel e de primeira vista todas as partes que lhe confiavam tanto nas orchestras do theatro como nas concertantes.

Como trovador dizem que escreveu tambem musicas para algumas modinhas, mas como nunca assignou nem publicou composições suas, estas passaram para o anonymo.

Elisiario Epifanio Borges de Andrade. Quem foi este artista só eu o posso dizer, pois que, como succesor de Livino na aula de musica do Collegio dos Orphãos de S. Joaquim, foi o unico professor que tive.

Labutei com Elisiario nove annos seguidos, a maior parte como seu contra-mestre e o que menos posso d'elle dizer é que, como professor, era de uma exigencia transcedente, como instrumentista, de uma bravura indomita, como compositor marcial de uma inspiração heroicamente espartana.

Como compositor sacro deixou apenas um *Tantum Ergo* e uma serie de hymnos religiosos, sem letra, em movimento Largo e Grave, proprios para serem executados na elevação do calix.

Foi um excellente trovador, tanto como cantor como ainda como executor, pois tocava superiormente e por musica o violão.

Não sabendo manejar o Piano, instrumento mais apropriado para as consultas harmonicas, a marcação e os acompanhamentos de suas composições eram todos previamente executados, sob a toada de sua

voz solfejante, nas cordas e trastos do violão, como se precisamente fossem sobre as teclas de um piano.

Era tambem um primoroso flautista.

D'entre os seus discipulos destaca-se em primeiro plano, na execução instrumental, o seu desditoso filho Aureliano de Andrade, que não obstante ter sido contemporaneo de João Bispo da Egreja, o pistonista imperial, era apontado como o mais celebre executor d'este instrumento no seu tempo.

ADELELMO DO NASCIMENTO. Era filho de Felippa Goveia de Portugal com José Francisco do Nascimento, grande clarinetista brasileiro. Nasceu em 1848, na rua dos Ossos, freguezia da Sé, e morreu em Paris a 28 de Janeiro de 1898. Começando aos seis annos de idade o estudo das primeiras letras aos nove ja elle aprendia com muito gosto o solfejo que seu pae lhe ensinava.

Preparado no ensino primario, continuou elle no estudo da musica, matriculando-se, por esse tempo, no antigo lyceu provincial e depois no collegio *Oito de Dezembro*, onde estudou alguns preparatorios com destino ao curso de pharmacia, o que não conseguiu por fugirem-lhe os meios necessarios.

Applicou-se, então, Adelelmo, com mais assiduidade, ao estudo do violino, tendo por mestre o afamado *maestro* Baccigaloupi, levando, porém, os rudimentos já aprendidos com os conhecidos professores Rodrigo Pereira, Eduardo Silva e Joaquim Torres.

Quando Adelelmo se apresentou em nossa orchestra era já um violino *de mão cheia*, tanto assim que

lhe davam o logar de regente tanto nas egrejas como no theatro S. João.

Seu pae, impossibilitado do uso da clarineta abandonou esse instrumento e dedicou-se ao canto, sendo então nomeado mestre-capella da Cathedral pelo preclaro e virtuoso arcebispo da Bahia, D. Romualdo.

Morto o seu progenitor, Adelelmo, já a esse tempo conhecido como cantor e 1.° violinista, succedeu-lhe na mestrança da capellania, de cujo logar foi despensado pouco tempo depois.

Para Adelelmo começou então uma crise negra de privações e difficuldades, devido nem só a guerra que lhe moviam os seus companheiros de classe por verem n'elle um rival temivel, poderoso por sua intelligencia robusta, como tambem pelo genio ou modo um tanto aspero com que tratava os seus collegas, em os quaes reconhecia força artistica inferior á sua.

Chegando a Bahia a companhia lyrica de Eva Carlani encontrou esta actriz Adelelmo na regencia da orchestra do theatro S. João, em cujo logar o manteve por conhecer-lhe a importancia e o merecimento que realmente tinha.

D'ahi tornou a subir o *thermometro* do valor artistico de Adelelmo.

Vindo a esta capital o artista Thomaz Passini, amigos de Adelelmo (entre os quaes contava-se a distincta familia Victorino Pereira) conhecedores do seu merito, influiram para que elle fosse collocado na orchestra da companhia, onde alcançou o logar de 1.° violino concertante e 2.° regente, tendo como primeiros os *maestros* Antonietti e Bernardi.

No desempenho d'esses cargos veio encontral-o o glorioso *maestro* Carlos Gomes, de saudosa memoria, o qual admirou-se de ver no Brasil um violinista de força egual a dos primeiros da Europa, firmando-se de então para cá mais os creditos de Adelelmo como artista.

Depois de uma estação de quatro mezes a companhia Passini seguiu para o Pará e com ella contratados foram Adelelmo e mais alguns artistas bahianos entre os quaes Alipio Rebouças, José Eulalio, ainda vivos, e Miguel Torres já fallecido.

Ali, Adelelmo teve uma epoca prospera e feliz, para o que muito contribuiram os nossos distinctos patricios Drs. Quirino Bastos, Elpidio Costa, Matta Bacellar e Paes de Carvalho.

Fixando no Pará sua residencia Adelelmo passou-se ao depois para o Amazonas onde foi professor publico de musica, creando, com dous outros artistas bahianos, uma orchestra, o que valeu mandarem-no para Europa estudar os methodos mais modernos do ensino.

Ultimamente, Adelelmo occupava o logar de Director do Conservatorio de Musica de Manáus.

A congregação do gymnasio amazonense e escola normal, d'onde era professor, por occasião de sua morte, além de outras demonstrações sinceras de pezar, resolveu collocar, por proposta do lente Dr. Serrano, o retrato de Adelelmo, em ponto grande, no salão de honra d'este estabelecimento.

Conta-se d'elle o seguinte episodio: Uma feita veiu a esta Capital o distincto e notavel violinista cubano White.

No seu violino este artista, que trazia merecida reputação européa, executou em concerto publico uma difficilima composição sua, que causou successo.

Dias depois. Adelelmo executava o mesmo trecho na presença de seu digno collega, que ao ouvir expirar a ultima nota, abraçou-o, com verdadeiro delirio.

Deixou muitas composições entre ellas notaveis missas.

João Amado Coutinho Barata. D'entre os professores de piano o considero como o mais notavel de sua época; pois não obstante ter por competidores o celebre professor allemão Wolf, Tobias, Liguori, Albertazzi, etc. as ultimas pianistas distinctas que nos restam d'aquelle tempo são todas, pode-se assim dizer, discipulas suas. Haja em vista D. Maria J. Amado Meirelles, presentemente no Rio; D. Thereza F. Borges Diniz, presentemente em Pernambuco; e D. Elisa Rangel Velloso, residente aqui na Bahia; pianistas estas cuja execução e perfeição de mecanismo muito honram a tradição de seu mestre.

Termina-se aqui tudo quanto de notavel houve na terceira epoca, sob a Influencia Bragantina, denominada — *Periodo de desenvolvimento*.

a ponto de se gabarem de que *suas filhas só cantavam em italiano.*

Pobres moças, quantas vezes não lhes foram dados para cantarem trechos vasados em lingua estrangeira cujo idioma completamente desconhecido exprimia sentimentos incompativeis com a delicadeza de sua educação moral! Eu proprio já ouvi duas distinctas senhoritas que só *aprenderam a cantar o italiano*, entoarem em um salão, com toda a candura e delicadeza de sua innocencia, o celebre duetto italiano: «*A camizella.*»

Terceiro, a inexperiencia de D. Pedro II, se bem que com as melhores intenções, em privar-nos dos nossos melhores compositores mandando-os para Europa, em vez de importar de lá os melhores mestres, como fez D. João VI com Marcos Portugal, Neuckomm e a colonia Nebreton, por occasião de fundar a Escola das Bellas-Artes no Rio de Janeiro. Assim diffundiria D. Pedro com maior vantagem o ensino da musica no paiz, não só porque o distribuiria igualmente a todos, em vez de a um só, ficando ainda o exemplo, como tambem porque sahir-lhe-ia muito mais economico.

A prova d'isto está em que do grande numero de artistas e compositores d'aquelle tempo, que a custa do erario publico e do proprio bolso de D. Pedro II, foram para a Europa, completar os estudos musicaes o unico que ao paiz inteiro deu uma prova publica de seu aproveitamento foi Carlos Gomes, todos os outros, com raras excepções, voltaram de lá mais ou menos apavonados, sem nome, e ainda mais, sem

a competencia precisa para diffundir o ensino entre nós e nivelar nossa arte com a européa.

Pianistas virtuosos, cantores eximios, violinistas adextrados, todos os mais, acostumados aos elogios de seus mestres e aos applausos dos seus collegas e amigos, quando voltavam ao Brasil sentiam-se mal, sem adoradores, e ainda mais, sem o meio com que podessem, diziam elles, entreter relações artisticas.

Pobres moços! Não se lembravam elles que terminada a tutella de seu imperador e protector terminar-se-ia tambem a roda de seus admiradores gratuitos e que, tanto aqui como na Europa, para iniciar a sua verdadeira senda artistica teriam de enfrentar com as maiores difficuldades da vida.

Quantos não tiveram de abandonar todas as suas aptidões artisticas para abraçar uma nova profissão, deixando ir pelo rio abaixo tudo quanto aprenderam na Europa.

Para exemplo basta citar o nosso pranteado violinista Francisco Muniz Barreto, que, não obstante a sua incontestavel competencia artistica, preferira ser professor de francez a ser de musica.

Musicista assaz conhecido no nosso meio musical, Francisco Muniz Barreto conseguira uma viagem a Paris por conta da Bahia em Junho de 1856. Lá tomara como mestre o grande Alard, que muito o destinguiu dando-lhe por collegas os seus discipulos do conservatorio Sarasate e White.

Estudioso e applicado, no fim de cinco annos voltou ao seio de sua terra natal sagrado como o primeiro violinista brasileiro.

Foi assim que, n'uma das suas excursões artisticas visitou, em companhia de Alfredo Napoleão, as republicas do Prata, e repetidos applausos lhe foram dispensados tanto pelo publico como pela imprensa.

Mas toda sua gloria fora ephemera porque voltando a Bahia retirara-se á vida privada dedicando-se ao ensino de conversação franceza.

Conta-se que Chico Muniz decidira abandonar o ensino de musica e preferir o de francez em virtude de terem se quebrado algumas cordas do seu violino na noite do concerto em seu beneficio no Theatro S. João.

Facto que attribuiu a perversidade de algum inimigo que limara incidiosamente todas as cordas de sua rabeca.

Depois de um interregno de 18 annos foi que a instancia da directoria do Conservatorio elle acceitou uma cadeira de violino do mesmo Conservatorio.

Ahi deu *Chico Muniz* uma prova bastante exuberante de sua gratidão á Bahia. Após a sua nomeação tendo sabido que havia um officio da congregação da Academia de Bellas-Artes communicando á directoria do Conservatorio não poder pagar mais um professor de violino, offereceu-se gratuitamente, allegando o compromisso contrahido para com a sua dilecta Bahia.

Infelizmente, porém, poucas foram as aulas dadas por Chico Muniz devido a pertinaz molestia que o prostrou no leito e o levou á sepultura.

Casos como este teriamos muitos a narrar se não falasse ao bom senso de todos a grande vantagem que ha em se preferir a importação dos bons mestres, para diffundir o ensino da musica em um paiz, a

mandar para o estrangeiro os artistas de genio completar os seus estudos, com vantagens somente para elles.

Demais, viagem ao estrangeiro só da bons resultados quando é conferida a um artista que tendo terminado o seu curso em uma Escola-Modelo precisa viajar para assistir nos paizes cultos a enscenação da arte em todas suas variantes.

Viajando-se é que se vêm todas as manifestações adaptadas aos usos, aos costumes tradiccionaes e locaes dos povos; viajando-se é que se estabelecem as relações intelectuaes entre os bons artistas, por meios das quaes se assimila tudo quanto é bello, bom e interessante; finalmente viajando-se é que se desenvolve o espirito, se alarga a intelligencia e se eleva a alma.

Um outro factor que muito concorreu tambem para a decadencia da musica no Brasil foram as taes *artinhas*, pois estas, restringindo em poucas paginas somente as regras mais elementares da musica, difficultaram extraordinariamente o seu progresso.

Aquelles que aprenderam por ellas, tornando-se verdadeiros ignorantes, se constituiram mais tarde máus professores e foram pouco a pouco diminuindo a sua applicação, acabando uns por julgar-lhes completamente inuteis, e outros, exigindo-as apenas nas primeiras lições, obrigavam seus discipulos somente a decoral-as sem as devidas explicações.

Sem *principios de musica* pode-se na verdade obter-se bravura e agilidade na execução de qualquer instrumento; mas, nunca se obtêm artistas. Bravura,

agilidade e execução sem arte, sem delicadeza e sem instrucção, regula como a bravura, destreza e musculatura de um homem do campo sem trato, sem civilidade, no meio de uma sociedade escolhida.

Na Bahia, pelo menos, depois da guerra do Paraguay foi que appareceram as taes artinhas de Aragão, do padre Sant'Anna, de Santini e de outros, que de par com os mais factores da decadencia da musica acabaram por desmantelal-a completamente.

Com relação ao nosso theatro é bem verdade que a Bahia nunca teve a gloria de abrigar em seu seio companhias de primeira classe, pois que as subvenções dadas pelo governo, para acudir as enormes despezas d'estas, estavam tão longe que mal davam para as de segunda. No tempo, porém, em que estas vinham a Bahia, não precisavam de trazer orchestra, porque encontrava-se aqui a melhor e mais disciplinada possivel; bastava uma simples ordem vocal do regente para se modificar uma partitura ou transportal-a para o tom determinado.

Ainda hoje se fala traspassado de immensas saudades d'aquelles aureos tempos em que Adelelmo do Nascimento era o idolo de toda a platéa e de todos os directores e regentes de companhias lyricas.

Dizem que o *maestro* Antonietti, director da orchestra da companhia lyrica Thomaz Passini, enthusiasmado pela compleição artistica d'esse nosso pranteado conterraneo, quiz insistentemente leval-o para a Italia ás suas custas, e que elle, por amor proprio e por amor á sua Bahia, recusara terminantemente a hon-

rosa protecção, pois que tendo-se feito por si, unicamente por si queria subir.

Dizem tambem que Carlos Gomes, quando aqui estivera em 1880, igualmente attrahido pelo talento de Adelelmo não cansava de proclamar por toda a parte a sua admiração — de haver encontrado na Bahia um violinista — *comparavel aos primeiros da Italia!*

Adelelmo, Cornelio, Miguel Torres, João Bispo da Egreja, os Rebouças, Livino F. dos Santos, constituem os ultimos fructos da escola antiga dirigida por Damião Barbosa, Mussurunga, Joaquim Torres, etc.

Com relação ás festas de Egreja houve tempo em que, talvez por imitação a D. João VI, cada ricaço cada senhor de Engenho, não poupava sacrificios para festejar com toda pompa e solemnidade o Santo de sua devoção.

Pois bem, n'este tempo podiam haver dez festas no mesmo dia, que se encontravam instrumentistas e cantores para todas ellas. Hoje, porém, quando acontece haver duas festas solemnes no mesmo dia é preciso que uma comece mais cedo para os cantores d'esta servirem na outra.

Que fim levaram os nossos cantores? Desappareceram com os pseudo-maestros diplomados.

De um certo italiano, *maestro diplomado*, que occupou posição bastante elevada em nossa sociedade e que por algum tempo foi o professor de canto mais procurado aqui na Bahia, conta-se que sendo convidado para em propaganda de seu merito cantar uma festa sob a regencia de Miguel Torres, na matriz de

Sant'Anna, fizera tal fiasco que Miguel teve de cantar toda missa por elle.

Com relação ás festas de salão já se foi o tempo em que os bailes tinham toda a tonalidade de aristocracia, e em que a orchestra resumia toda a nobreza da dansa.

Hoje, porém, raros são os bailes em que a Musica de Policia não seja a traductora d'este alto e nobre sentimento de aristocracia.

Se da orchestra passarmos ao nosso pseudo Conservatorio de Musica, se é que elle ainda existe, então uma cousa é ver e outra contar.

Nunca vi sacrilegio maior, chamar-se Conservatorio a uma secção da Academia de Bellas-Artes onde o ensino primario da musica é apenas distribuido em cadeiras de: Principios de musica, digo *artinha*, solfejo entoado (?) e resado; Piano; Violino; e que mais? Canto, cuja cadeira por nem sempre haver alumnos, é regida por uma professora contractada.

Por aqui vê-se a que ponto chegou a degradação da musica na Bahia: consentir officialmente que se denomine Conservatorio, nome dado as Academias superiores de musica, a uma simples e humilde escola primaria de musica!

Agora vejamos quando e como se organisou este pseudo Conservatorio.

No governo do Dr. Luiz Vianna os amigos do maestro Remigio Domenech, desejando arrancal-o de Cachoeira, onde elle se tinha localisado como professor de Piano, Canto-coral, Violino e Philarmonica, obtiveram da Camara uma verba especial para ampliação

do curso de musica na Academia de Bellas-Artes, com o presupposto d'elle ser nomeado Director do curso que depois foi denominado Conservatorio de Musica annexo á Academia de Bellas-Artes.

De posse de seu alto e honroso cargo, em quanto se organisavam os estatutos que haviam de reger o Conservatorio, foi o intelligente maestro preparando a execução de uma dezena de cantos-coraes, com os quaes, em repetidos ensaios geraes, feitos a convite, e em um concerto publico realisado no Polytheama a 15 de Novembro de 1898, conseguira firmar a sua reputação e augmentar a subvenção do Conservatorio.

Não se póde negar, a execução d'este concerto foi attrahente e deslumbrante, merecendo o maestro todos os elogios, não só da parte de sua regencia, na qual demonstrara ser um optimo especialista no genero, como tambem da parte de suas discipulas e discipulos os quaes se exhibiram admiravelmente cantando com todos os requisitos da arte coral: naturalidade, suavidade e expressão, todos os trechos do programma.

Parecia que a musica na Bahia ia reviver.

Forte engano. Muitas vezes proclamei: *Não é com alimentos d'esta ordem que se hão de levantar as forças de uma corporação abatida como esta. A propria natureza nos demonstra que antes da alimentação do espirito precisamos da alimentação do corpo.* Como haviamos pois de reviver, se a escola official de musica, centro distribuidor de toda a vitalidade da arte, estava fóra de seu eixo cuidando somente da recreação sem ter cuidado da instrucção?

No anno immediato, não obstante a sua demonstrada competencia, teve o maestro Domenech de arcar com todas as difficuldades inherentes ao seu cargo.

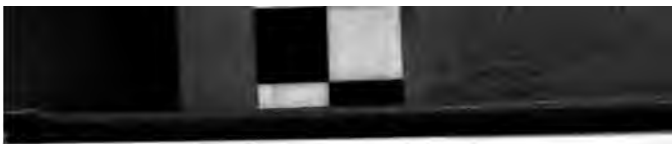
Por occasião da discussão dos estatutos viu-se elle obrigado a romper com todo o corpo docente, sob a sua direcção, composto dos professores Agripiniano Barros (elementos); Miguel Torres (solfejo e instrumentos de sopro); D. Justina Campos (piano); Scheel (violino), que por ser extrangeiro ficou neutro.

Sem autoridade e sem autonomia, que restava ao maestro Domenech, vendo-se mais uma vez desprestigiado com a nomeação de um seu antagonista, o maestro Rayol, para a cadeira de canto que elle havia reservado para si?

Abandonar ou appelar para a politica das manifestações de apreço.

Eis senão quando surge do meio de suas discipulas a idéa de se lhe offerecer uma *batuta* como um protesto surdo, lavrado com luva de pellica, contra esta desconsideração soffrida pelo seu professor.

Não contente com isto, tenta ainda Domenech tirar pessoalmente a sua vindicta, propondo a congregação a nomeação de uns tantos professores nacionaes, entre elles Deolindo Fróes (harmonia), Alberto Muylaert (piano), D. Elisa Valente (piano) uma vez que Rayol tinha sido nomeado a pretexto de ser um artista nacional.

Não podendo a Congregação regeitar esta acintosa proposta, posto que havia uma verba especial para ampliação do ensino musical, foram estes acceitos, mas qual não foi a surpreza do maestro Domenech em

assistir na sessão immediata a leitura da nomeação de Deolindo Fróes, para director technico do Conservatorio?

Não obstante reteirados pedidos de amigos e dos seus propostos deixa o maestro o Conservatorio, a que aliás dedicara grandes sommas de esforços, dando provas de suas habilitações, pelo menos, na sua cadeira de conjunctos coraes e no concerto de 15 de Novembro supra citado, que ainda hoje é saudosamente lembrado.

Sempre caipora nos tentamens de sua alta imaginação artistica fora d'esta vez ainda mallogrado o distincto maestro Domenech, pois, com a entrada dos tres, projectara formar um *blóco* e com a influencia d'este incompatibilisar os seus dous maiores adversarios do Conservatorio, o Sr. Agripiniano Barros e D. Justina Campos, com um novo projecto que apresentara na reforma dos estatutos no qual eram obrigados os professores a tomarem parte nos concertos que se havia de organisar em beneficio da instituição, pois só assim poderia publicamente demonstrar a nullidade e a incompetencia de ambos.

A seguinte carta do Dr. Egas Muniz Barreto de Aragão (Pethion de Villar) publicada no Jornal de Noticias de 14 de Junho de 1899, dá-nos uma prova mais ou menos cabal d'isto.

Deparando-se-me no Jornal de hontem o seguinte topico do artigo editorial referente ao Conservatorio annexo a Escola de Bellas-Artes: «A distincta musicista e conhecida pianista, Ex.ma Snr.a D. Elisa Valente Muniz de Aragão, não quiz por forma alguma acceitar

uma cadeira; » vejo-me obrigado a declarar, a bem da verdade, que minha mulher não foi officialmente convidada pela Escola de Bellas-Artes a acceitar cadeira alguma; que se fosse recusaria formalmente a esse convite, tendo então razão de ser o citado topico.

Agora para que essa attitude não seja considerada como oriunda da indifferença e da má vontade urge levar ao conhecimento da criteriosa redacção que, um dos motivos imperiosos pelos quaes deixaria de fazer parte do corpo docente do conservatorio, dimana da eliminação das principaes emendas por ella apresentada ao projecto, e indispensaveis á boa orientação technica de qualquer escola de musica.

D'estas emendas convém salientar estas duas:

1.°—*A que se refere á nivelação absurda de todas as cadeiras, collocando a de elemento e a de teclado a par das de curso superior, facto este só visto no nosso conservatorio, recentemente reformado.*

2.°—*A que faz notar a utilidade de concertos organisados em epocas determinadas e nos quaes tomariam parte todos os professores, revertendo o producto d'estes concertos em beneficio da instituição.*

Estas medidas foram violentamente repellidas por alguns professores já existentes no conservatorio, resultando a eliminação immediata de ambos, o que alterou inteiramente o espirito primitivo do projecto.

Ha de concordar a illustre redacção que somente pode acceitar logar no conservatorio organisado como ficou, simples *dilettanti* offuscados pela vaidade, ou profissionaes que não trepidam sacrificar nas aras do interesse pessoal a dignidade da arte. »

Pela leitura d'esta carta vê-se mais, como se propalou, que houve um plano premeditado, do qual constara ser condição essencial: *ou passar o projecto e todos trabalharem mutuamente para o desenvolvimento do Conservatorio ou todos pedirem demissão e formarem um Conservatorio livre.*

Mas Deolindo Fróes, depois de nomeado director, tivera, ao que parece, escrupulo de apresentar logo a sua recusa.

A principio indeciso como devia proceder, pois se de um lado lh'o prendiam considerações a Pethion de Villar e a Domenech por haverem apresentado o seu nome e em commissão terem-n'o levado á presença do Dr. Luiz Vianna, do outro lado prendiam-lhe tambem outras tantas considerações ao Dr. Braz Amaral, que, embora depois, o apresentara tambem pessoalmente ao governador como o seu candidato.

Neste interim publica Pethion de Villar a carta supracitada em que o ultimo topico, (bem como em um outro artigo de Lellis Piedade) vira o maestro Fróes uma offensa dirigida a sua pessoa.

Em vista disto resolve-se definitivamente a acceitar o cargo, embora quebrando o pacto supracitado.

De posse do seu cargo pensava o maestro Fróes encontrar no Conservatorio se não um musêu pelo menos um instrumental que honrasse a casa. Mas qual não foi o seu desanimo ao encontrar tudo na peior desordem. A sua irritação foi tanta que, escrevendo para a *Revista Artistica* de S. Paulo, disse cousas bastantes pesadas a este respeito.

Mas sobre este caso a culpa total não pesa somente

sobre Domenech, pois nem só lhe faltava a autonomia, bem como ainda o pouco tempo que lá esteve fora pouco para as dissenções.

Tristes referencias, mas que havemos de fazer se esta é a pura verdade!

No anno immediato vendo o maestro Fróes que nada podia fazer em beneficio do Conservatorio, pois este atacado de um rachitismo profundo estava condemnado a morrer no periodo de sua dentição, pede a sua demissão a pretexto de ir para Europa; mas, esta não lhe foi dada, concedendo-se-lhe porém uma licença por tempo indeterminado. Em vista disto elle resolveu adiar a sua viagem e terminar o periodo de seu mandato.

Findo o prazo de dous annos durante o qual devia funccionar o maestro Fróes, foi designado para substituil-o o Dr. Alberto Muylaert, em cuja directoria exhalou o ultimo suspiro o Conservatorio de Musica na Bahia, estando interinamente em exercicio como sub-director o professor Rodolpho Scheel. Digo exhalou o ultimo suspiro porque, ao suspenderem-se as subvenções dadas pela Assembléa ao Conservatorio, as unicas disciplinas que continuaram a funccionar regularmente, indepedente de qualquer onus, a pedido do Dr. Dotto, foram: as de Principios de musica (Agripiniano Barros), Teclado (D. Justina Campos) e Piano (Fróes).

Poderia ainda hoje talvez o Conservatorio estar funccionando livre e altanadamente, se outra orientação lhe tivesse dado sua ultima directoria e menor fosse o egoismo n'elle posto em pratica. Porque os

discipulos, ainda mesmo que as matriculas não fossem gratuitas, accudiriam pressurosos a casa dadas melhores condições de ensino.

Eu mesmo, durante os poucos mezes que lá estive a pedido do Dr. Dotto, em nome da arte, substituindo a cadeira de Principios de musica, cujo lente fora licenciado em virtude da crise financeira que assolava o Estado, o qual já havia alguns annos não pagava as subvenções, consegui povoar completamente o salão de minha aula a ponto de não haver mais logares para os alumnos.

Em summa, se a Academia de Bellas-Artes, a tempo e criteriosamente tivesse trilhado a rota traçada por Barreto de Aviz no seu projectado estatuto, talvez que o Conservatorio de Musica, não tivesse succumbido em tão pouco tempo.

Para prova d'isto temos a Academia de Direitos e a de Engenharia que, não obstante terem sido suspensas tambem as suas subvenções, vão atravessando sua vida larga e livremente.

A Bahia perdeu muito em não ter aproveitado o talento d'este artista superior, que por mais de uma vez dera prova publica e exuberante não só de seus profundos conhecimentos musicaes, como ainda de sua vasta illustração literaria; não só de seu amor a arte, como ainda de sua dedicação á Bahia, onde por mais de uma vez fora acolhido generosamente.

Por amor a arte abandonara este artista portuguez a sua terra natal, dissolvendo todos os seus bens em poucas libras esterlinas, somente por ter sonhado uma vida de gloria aqui na Bahia, após uma

carta do Dr. Braz Amaral, quando director da Academia de Bellas-Artes, consultando-o se acceitava a direcção de um Conservatorio que tinha esperanças de crear annexo á Academia de Bellas-Artes

Acommettido de um accesso de loucura artistica, vendo n'esta consulta toda sua gloria e pensando ser ella uma resolução definida, irreflectidamente mette-se n'um vapor com mulher e filhos e larga-se para o Brasil. Aqui chegando teve a fatal dissolução de seu sonho, e, não conseguindo o logar que almejara e antevira na consulta que lhe fora feito, deixa-se ficar na Bahia, e offerece-se gratuitamente para organisar o projectado Conservatorio até que o governo sanccionasse a verba promettida ao Dr. Braz, para accudir as despezas do mesmo.

Querendo mais dar ao *Congresso Bahiano* uma prova publica de suas habilitações escreve para ser executado na inauguração do Monumento 2 de Julho, em 1895, um poema musical a que denominou *Marcha 2 de Julho.*

N'este poema, que é de uma inspiração sublime, mostra-se Barreto de Aviz não só um verdadeiro harmonista como ainda um provecto symphonista.

Inspirando-se nas paginas de nossa historia, que tambem era sua, procura o maestro pintar onomatopaicamente todo o quadro da descoberta do Brasil.

Começando por uns toques de clarins, intermediados por uns pizzicatos baseados na *falsa* da mediante e na da dominante, como que pintando o temor e o terror da marinhagem perante a borrasca que se annunciava imminente, Barreto de Aviz descreve este

quadro, com uma grande felicidade de imaginação, por um *crescendo* estrepitoso, traçado em movimento contrario, no qual as partes agudas sobem de terceiras em terceiras menores e os baixos descem até os graves profundos onde termina com um rufo de bombo, imitando o ribombar dos trovões.

Em seguida cae n'uma verdadeira prostração após a qual implora o auxilio de Maria Santissima por um pequeno Madrigal, se não em estylo sevéro do contra-ponto neerlandez usado no seculo XVI, pelo menos em estylo do contra-ponto livre e diatonico iniciado por Monteverde no seculo XVII. Só n'este madrigal Barreto de Aviz mostra um mundo de conhecimentos.

Como harmonista não podia ser superior, como melodista mais inspirado, como desenhista mais onomatopaico, pois além de traçar todo o rhythmo em compasso 6/4, imitando o jogo do mar, pinta as pancadas das ondas enfurecidas esbatendo sobre o dorso do navio, por umas *tenutas* syncopadas executadas pelo ophicleide e pelo saxophone barytono.

Como poeta ainda é de um lyrismo admiravel, pois na transição da tempestade para a bonança é de uma delicadeza verdadeiramente mystica e adoravel.

De repente resoam de novo os clarins annunciando na repercussão de seus toques e na confusão dos seus echos, a descoberta e posse do territorio brasileiro.

Ao saltar em terra entôa a marinhagem uma solemne marcha grave em que na segunda phrase as cornetas fazem ouvir o seu toque epico, como que ordenando sentido. Em seguida ouve-se um côro mystico e

angelico em voz de soprano, ao que respondem em vozes de baixo profundo os missionarios entoando um psalmo em acções de graças, após o que todos afinam sua voz em fabordão para entoar o côro final.

Eis senão quando ouve-se como um annuncio de paz o canto das selvas dos nossos aborigenes, acompanhado pelo rhythmar dos *maracás* e pelos accentos imperiosos dos *cotecás*.

Segue-se o santo sacrificio da missa, celebrada em acções de graças, com acompanhamento de orchestra, cujos baixos e instrumentos graves em harmonia de estylo escolastico a 4 partes, fazem um conjuncto de uma instrumentação bellissima muito semelhante aos accordes profundos e mysteriosos de um grande orgão.

Terminada esta parte imagina ainda Barreto de Aviz pintar a confusão da linguagem de uns e de outros, tal como a da Torre de Babel, por pequenas phrases melodicas, em estylo canonico de imitações sevéras, em sequencia de quartas maiores, que constituem uma parcella vantajosa de seus profundos conhecimentos de composição, harmonia, contra-ponto, fugas e canones.

E' admiravel ainda a maneira pela qual elle termina este canon, como se, embora mecanico, esta composição fosse de pequeno folego.

Começam a retirada e as despedidas. A principio ouve-se a toada de um canto saudoso de melodia européa ricamente ornamentada, a que os indios na terceira phrase, appossando-se do sentimento musical dos europeus, misturam suas vozes com as d'estes, for-

mando repetições em fugas a unisono de um effeito verdadeiramente magestoso e imponente.

Em seguida suspendem-se os ferros n'um grande alarido de alegria, fazendo ouvir a charanga de bordo uma marcha epica e heroica após a qual volta o primeiro motivo n'um rhythmo extraordinariamente excitado, acompanhado de toques de cornetas, clarins, trombones e todo o instrumental. Aqui termina-se repentinamente o poema.

Não foi somente na composição que se mostrou competente Barreto de Aviz, como professor demonstrou tambem o seu grande tino se assimilando ao nosso meio e ao modo de sentir peculiar ao nosso clima, já estudando as nossas composições tradicionaes, já analysando nos nossos compositores e professores as suas qualidades artisticas.

D'estes estudos chegou a publicar alguns sob o titulo de *«Galeria de artistas bahianos»* n'um periodico musical denominado Amphion, tornando d'este modo os nossos artistas conhecidos na Europa, entre outros a nossa distincta pianista D. Elisa Valente, Dr. Alberto Muylaert, Deolindo Fróes, Miguel Torres, Francisco Muniz Barreto, etc.

Um outro serviço relevante prestado por Barreto de Aviz á arte na Bahia foi o ter quebrado o ferro á rotina, já por meio de suas predicas no que era incansavel, já no seu magisterio compondo livros didaticos que chegaram a merecer elogios de mestres europeus como Basin e outros.

Se não fosse Barreto de Aviz talvez que o Brasil deixasse de possuir esta insignificante obra e um

grosso compendio complementar de musica, ja prompto e em via de publicação no qual ensino pelo methodo intuitivo, a philosophia de todas as regras musicaes. A elle é que a Bahia principalmente deve minha diserção das fileiras da rotina; elle, finalmente, foi quem me instituiu seu continuador.

Deixando de parte um estudo critico e minuncioso sobre a decadencia da execução do orgão em nossas principaes egrejas, não posso entretanto calar-me perante as irmandades e capellanias que, possuindo orgãos de primeira qualidade, não trepidam em sacrificar nas aras de seus interesses pecuniarios a execução d'este instrumento essencialmente religioso, nomeando como organistas mulheres cujas habilitações não passam quando muito das *Flores melodicas* de Beyer.

Pobre Bahia, a que ponto te degradaram na arte musical! E' preciso quanto antes reinvidicares as tuas tradições, fazeres valer os teus romances, as tuas modinhas e os teus cantares patrios. E' preciso que digas a esta ultima camada de compositores de polkas e valsas, verdadeiros analphabetos e unicos compositores da actualidade, quanto se lhe córam as faces quando elles saem em scena com as suas inclassificaveis composições.

Do mesmo modo que os homens da imprensa têm um revisor para não dar publicidade a artigos mal escriptos, e a policia tem os seus soldados para garantir o decoro publico, assim a corporação musical da Bahia, a bem da sua dignidade e do pudonor da arte, devia possuir uma commissão de censura

que julgasse toda composição que tivesse de ser impressa. Esta medida não era de ser extranhavel uma vez que em certo tempo ella já foi posta em pratica; a irmandade de Santa Cecilia, na falta de um Conservatorio, era quem conferia o diploma de mestre e compositor, aos artistas e só era permittido leccionar quem tivesse diploma.

Todavia, a decadencia da musica na Bahia só attingiu á orchestra, ao canto e á composição. Todos os mais ramos da arte vão felizmente attravessando altanadamente o seu percurso sem incidente algum.

De facto as musicas militares e as sociedades philarmonicas têm realisado sensiveis progressos no dominio da musica. O primeiro corpo de policia tambem ainda não abdicou os seus direitos nem as suas glorias tradicionaes em que foi sempre classificada entre as primeiras bandas militares do Brasil.

Entre os seus musicos só se encontram artistas de merito, professores e eximios instrumentistas.

Cabe aqui uma gloria a Casa Pia e Collegio dos Orphãos de S. Joaquim, bem como ao extincto Arsenal de Guerra o ter sido a escola d'onde sahiram a maior parte dos nossos musicistas celebres tanto na execução dos instrumentos de sopro, como na composição de musicas militares e na mestrança de sociedades philarmonicas.

Enche-me n'este momento a alma de jubilo, somente por ter sido educado em S. Joaquim, o alistar-me no meio d'estes artistas não obstante a minha profissão particular ser o ensino de Piano.

Como professor, presentemente, d'esta casa trabalho incessantemente para que se ajunte a esta gloriosa tradição artistica a outra gloria d'ella ser a regeneradora de nossas orchestras. Para isto iniciei o ensino de violino e algumas noções de canto de que a casa já vae tirando com os seus contractos o peculio necessario para o seu sustento, bem como ainda da banda marcial a que é annexa e de seu instrumental.

Com relação ao ensino particular de Piano, Violino e Canto, presentemente possuimos uma dezena de professores nacionaes e estrangeiros cuja competencia não se póde duvidar; e, se não fosse o malfadado egoismo, talvez que todos nós na mais intima communhão podessemos ainda em nossos dias salvar a integridade da arte em toda sua extensão.

D'entre os professores particulares que a Bahia possue de melhor podemos destacar como os mais estimados: de piano, Deolindo Fróes, Narciso Figueiras, dr. Alberto Muylaert, Remigio Domenech, Alfredo Schiappe, Livino Argollo, Augusto Santos, Luiz Caetano Pedro Ursino Ribeiro, Araujo Silva, Joaquim Ferreira, d. d. Elisa Valente, Luizinha Barbosa, Elisa Rangel, Luiza Leonardo, Eulina Pinho, Delfina Leonardo, Emilia Lacerda, A. Garrão, A. Caldas, Helena Bastos etc,; de violino: Rodolpho Scheel, Julius Weber, Araujo Silva, José Eulalio etc; de canto d. Helena Bastos; Luiza Leonardo, etc; de harmonia e composição: Domenech, Figueiras, Deolindo Fróes, etc.

D'entre os professores de orchestra destacam-se: violinistas, José Eulalio, José Alhoni, José Miguel, Custodio Gomes, João Maeffrem, Araujo Silva; viola:

Veber; violoncellistas: Manoel Zeferino, Oswaldo
oni; contrabaixistas: Virgilio e Zeferino; clarinetis-
Pastor Franco, Anacleto, Valongo, Arthur, Eulalio
ta; flautistas: Laurindo Uzeda, Manoel do Carmo,
ouças, Januario Conceição; pistonistas: Horacio
s Rios, João Antonio do Espirito Santo, João Bispo
erdote, Antonio Bispo; trombonistas: João Cara-
, Wanderley, Esmeraldo, João Cezar; trompistas:
Sacerdote, Horacio Jesus Rios, Hyppolito;
ista: Pastor Franco; ophicleidista: Fraga; cantores:
gero José de Souza, Firmino José de Barros, Ray-
ido Nonato, (vulgo sibemol) Augusto de Carvalho,
nymo Vieira de Carvalho e João Caracioli (filho).
Em algumas cidades do interior encontram-se tam-
artistas superiores tanto na composição como
magisterio que bem poderiam figurar entre os
os melhores professores: dentre elles destaquemos
oel Tranquillino Bastos, Eduardo Chagas, Irineu,
edo Torquato de Oliveira, (Cachoeira); Heraclio
rreiro, (Maragogipe); Joaquim Imbirussú, (Naza-
); Santa Izabel, (Alagoinhas); por serem estes os
os de quem possuo algumas composições.
Se da Bahia passarmos aos demais Estados vere-
que as causas que determinaram o periodo da
radação da musica aqui foram as mesmas em todo
.

No Rio, por exemplo, logo após a guerra do
guay é que se viram banir as modinhas nacionaes
serem substituidas por estas impias e indecentes
onetas tão enthusiasticamente applaudidas pela

mocidade alegre e folgazã nas revistas theatraes e nos cafés cantantes.

O proprio Conservatorio de Musica, creado por Francisco Manoel da Silva, não obstante ter produzido artistas como Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita, Cavallier Darbelly e outros, decae de sua gloria, depois de rebaixado a uma simples secção da Academia de Bellas-Artes.

Aqui terminam as cousas que determinaram o periodo da decadencia da musica no Brasil, denominado «*Periodo de degradação.*»

CAPITULO V

Influencia republicana

Com a proclamação da Republica a arte nacional reivindica todo o seu passado de gloria e inicia uma nova epoca que bem poderiamos denominar — Periodo de nativismo. —

No tempo do Imperio cada cidadão que subia um grão na escala das posições sociaes ia procurar na sua descendencia uma afinidade cujos titulos de fidalguia o ennobrecesse.

Hoje, porém, o maior orgulho dos brasileiros é correr em suas veias, tingindo-lhes as faces tisnadas pelo sol dos tropicos, sangue dos nossos aborigenes.

No tempo da monarchia, como um reflexo d'aquelle sentimento, só tinham valor as producções artisticas ou literarias que trouxessem um rotulo extrangeiro, pois que o proprio Imperador era portador de uma centena de nomes e titulos portuguezes, francezes, italianos e viennenses.

Hoje, porém, que a Republica aboliu todos os titulos de nobreza substituindo-os pelos de «Igualdade e fraternidade» o sentimento das cousas patrias já se vae accentuando e tendo valor tudo quanto é nacional.

Com que prazer não se assistem hoje no vasto e rico salão de concertos do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro as conferencias ultimamente realisadas alli sobre assumptos da arte nacional?!

Com que enthusiasmo de patriotismo não se ouvem tambem hoje executados nos theatros, nos concertos ou nos salões as operas duplamente nacionaes de Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Delgado de Carvalho, Euclides da Fonseca, Francisco Braga, Assis Pacheco, e outros, sem falarmos nas de Carlos Gomes que já eram conhecidas na monarchia?!

Duplamente nacionaes sim, porque a symphonia *Ave Libertas*, os monodramas lyricos *Moema*, *Leonora* e *Jacy*, a opera *Jupyra*, o poema symphonico *Marabá* e a marcha triumphal *Pro Patria* são nacionaes tanto no assumpto musical como no literario.

Na impossibilidade de escrever minunciosamente o desenvolvimento da musica contemporanea nos diversos Estados, muito principalmente no Rio de Janeiro e S. Paulo onde actualmente ella floresce com mais pujança, não só porque para isto ser-me-ia necessario uma residencia temporaria em cada capital, como tambem para evitar as dissensões, limitar-me-ei somente a transcrever os documentos biographicos, criticos e noticiosos dados á publicidade pela imprensa, que me vieram ás mãos.

Vianna da Motta um dos mais celebres pianistas do mundo que não obstante ser extrangeiro teve a gloria de ser nomeado lente cathedratico do Real Conservatorio de Berlim, escrevendo ultimamente sobre a musica no Brasil, disse:

« Poderão julgar que sou um juiz suspeito n'este assumpto, depois do acolhimento enthusiastico que obtive n'este paiz nosso irmão. Poderão dizer que este acolhimento incomparavel e que ficará eternamente gravado na minha memoria me obriga a ser amavel para os nossos semi-patricios. Mas eu apresentarei n'esta rapida noticia factos que podem ser verificados por todos e não preciso exagerar cousa alguma para incutir o respeito pelo meio artistico do Brasil. O que é necessario é tornar conhecido este meio, do qual na Europa se faz uma idéa muito errada. Como diz Affonso Celso, no seu delicioso conto *Lupe*, o Brasil é na imaginação da maior parte dos estrangeiros um paiz ainda por civilisar.

Tentarei mostrar que a Arte tem alli effectivamente um templo onde não só se recebe o clero estrangeiro com todas as honras de um povo civilisado, mas onde o clero natal cultiva a Arte com fervor.

Onde ha Arte não ha Selvageria. *Ergo:* a nação brasileira é uma nação de uma cultura intellectual elevada, mas que tem sido muito calumniada.

Para não procurar protestos direi que a calumnia tem sido involuntaria. Involuntaria por desconhecimento de materia.

Vejamos:

Começando pelo estabelecimento d'onde parte toda educação musical, onde se formam todos os elementos artisticos que hão de alimentar o paiz: Sabem que no Rio de Janeiro existe um Instituto Nacional de Musica montado de maneira a dar aos seus alumnos uma educação musical perfeita?

Foi reformado, pode-se dizer fundado, em 1890, porque do antigo Conservatorio não subsiste quasi nada.

(Oh! quando se fizesse o mesmo ao Conservatorio de Lisbôa!)

Director é LEOPOLDO DE MIGUEZ. Este grande artista é um compositor profundamente conhecedor da technica musical, manejando a orchestra com uma certeza e intensidade de cor admiraveis, autor de poemas symphonicos dignos de um successor de Listz, de um estylo elevado e de uma forma purissima, taes como a *Parisina*, executada no Porto sob a direcção de Moreira de Sá, *Prometheu*, *Ave libertas*, e de numerosas peças para Piano, (duas das quaes *Nocturno* e *Scherzetto*, op. 2.ª, eu toquei em alguns concertos).

Como violinista não se apresenta em publico, mas é distincto professor d'esta classe no Instituto juntamente com seu collega TATTI.

A Leopoldo Miguez deve o Instituto a sua admiravel organisação, pois que estudou com attenção a organisação de todos os Conservatorios europeus; tem a vista certa nas cousas praticas e visa sempre o idéal.

E' com verdadeiro amor que trabalha continuamente para o aperfeiçoamento do Instituto. Tendo ganho o premio no concurso para o Hymno da Proclamação da Republica, offereceu generosamente esses vinte contos para a compra de um grande orgão que foi collocado na explendida sala de concertos do Instituto.

Nas aulas de piano figura ALFREDO BEVILACQUA, pianista de um mecanismo perfeito, bellissimo estylo,

e que tem dado no Rio de Janeiro uma bella roda de pianistas bem formados, tanto na mecanica como na psyche.

Não fallo por ouvir dizer, tive occasião de tocar com este excellente artista a dous pianos, e de admirar o estylo quente, mas correcto e musical de sua filha mais velha, esposa do Sr. Salles.

Quem no Rio encontrar um Bevilacqua já sabe que tem um musico de respeito diante de si; porque, desde a veneravel bisavó, admiravel cantora, até á bisneta encantadora creança prodigio, todos n'aquella familia são musicos—como os Bachs.—

Uma discipula de Alfredo Bevilacqua, que infelizmente não pude ouvir: Elvira Bello, gosa no Rio uma fama de artista e é igualmente professora no Instituto.

Gilaud é o admiravel professor de canto. Coadjuvam-n'o no Instituto seus discipulos: Camilla da Conceição e Carlos de Carvalho que tiveram a gentileza de cantar as minhas canções portuguezas, por signal que em cada concerto faziam *trisar* o duetto: Lavadeira e o caçador, tal era a graça com que o diziam.

Receberam do seu professor uma perfeita emissão de voz: som firme, claro, registros perfeitamente igualados, uma respiração quente que permitte um phraseado correcto, estylo elevado de uma pronuncia nitidissima. E' de esperar que dêm cabo da detestavel escola italiana com o seu eterno trillo de ovelhas.

As aulas de violoncello e harmonia são regidas pelo nosso grande patricio Frederico Nascimento.

Em Portugal talvez só o conheçam como notabilissimo violoncelista. Infelizmente uma doença dos olhos o tem obrigado a quasi abandonar o seu instrumento. Mas elle é tambem um verdadeiro sabio. Poucos musicos sabem tanta acustica e harmonia como Frederico do Nascimento.

Um tratado de harmonia que está escrevendo é esperado com anciedade pelo publico. No campo da acustica inventou um apparelho digno da maxima attenção e que vae produzir uma evolução na sciencia musical. Procurarei dar rapidamente uma idéa d'esta interessantissima invenção.

Querendo os theoricos determinarem definitivamente os sons da escala hesitam ainda se devem adoptar a escala pythagorica ou a escala temperada.

Todas as experiencias feitas até agora têm sido imperfeitas pelo facto de carecerem de exactidão mathematica. Nascimento inventou o *Melo-phonometro*; instrumento destinado a fazer apreciar as relações que existem entre os sons n'uma melodia e que consiste n'uma regra graduada applicavel a qualquer instrumento de corda e na qual se acham determinados exactamente os comprimentos necessarios para a corda dar todos os sons tanto da escala pythagorica como da escala temperada. Para evitar a menor incerteza que o dedo poderia ter ao trilhar a corda, esta é apertada por chaves especiaes.

O autor demonstrou pelas experiencias a que assisti que todos os sons da escala podem ser empregados, mas dependem da successão das notas. Assim, por exemplo, o *fa*, 3.ª menor de *ré*, n'uma certa suc-

cessão parece baixo de mais, devendo-se n'este caso empregar o *fa* 4.ª de *dó*. N'outras successões só o *fa* 7.º harmonico de *sol* é que satisfaz o ouvido. A differença de uma comma é perfeitamente sensivel ao ouvido.

Não se pode por consequencia determinar uma escala definitiva. Cabe agora aos cantores e aos instrumentistas de cordas estudarem pelo Melophonometro a altura justa que devem dar aos sons conforme os accordes e as series em que se encontrarem.

Nascimento escreveu sobre a sua invenção uma memoria que oxalá seja brevemente publicada.

Um musico de vasta illustração que fez os seus estudos em Roma, Paris e Berlim (onde me relacionei com elle), pianista, organista e compositor de merecimento, regente dos concertos populares dos quaes falarei mais tarde, ALBERTO NEPOMUCENO foi escolhido para professor de composição e orgão.

Este artista de aspirações elevadas conseguiu no Rio de Janeiro o que eu não consegui em Portugal: vulgarisar o canto em portuguez. As suas melodias sobre versos de João de Deus e outros, são muito apreciadas no Rio pela sua excellente declamação, forma larga do *Lied* e sentimento poetico.

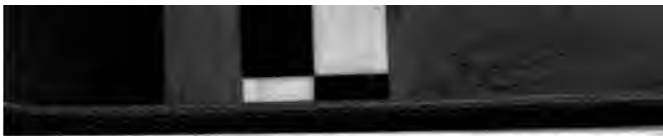
D'entre as suas composições para Piano destaca-se a sua «Galhofeira» peça de côr nacional traçada com arte. Escreveu ainda uma sonata para Piano e uma symphonia.

Nas outras aulas professam não menos distinctos artistas, como DUQUE ESTRADA MAYER (Flauta), LIMA COUTINHO, R. CÔRTES, ARNAUD e AGOSTINHO

GOUVEIA, HENRIQUE BRAGA (compositor de numerosas e muito graciosas peças de piano e de canto), P. CHAMBELLAND, F. DE VASCONCELLOS, na maior parte brasileiros, porque o Brasil não precisa ir buscar ao estrangeiro professores illustrados para o seu Instituto.

Membro honorario do jury é Arthur Napoleão.

Como já disse, possue o Instituto um bello salão de concertos, cuja cupola foi explendidamente pintada pelo grande Bernadelli. N'este salão concluido este anno, terão logar na proxima estação concertos com uma orchestra de 60 executantes, formada por professores e alumnos do Instituto. Os instrumentos para esta orchestra foram escolhidos pelo Director na sua recente viagem a Europa e custaram 6.000 francos.

Mas o Instituto não se limita a ensinar aos seus alumnos a tocar bem o Piano, a escrever correctamente uma fuga. Dá-lhes uma educação musical completa como deve um estabelecimento d'aquella ordem, e para isto se está armando um magnifico gabinete de acustica que conterá todos os instrumentos necessarios para o estudo de physica musical, um museu onde se encontram exemplares interessantissimos de instrumentos antigos ou selvagens e a reliquia de um Piano que pertenceu a Marcos Portugal e uma grandiosa bibliotheca já possuidora de edições completas de todos os classicos, de grande numero de operas (sobre tudo antigas) em partituras de orchestra, das principaes obras literarias em francez e italiano (sobretudo as que se referem a Wagner), que recebe

jornaes musicaes de todos os paizes e que será ainda muito augmentada.

O curso de Piano e Violino duram 8 annos, o de outros instrumentos e o de composição 4 annos.

Ha exames publicos nos fins do anno em Dezembro, mas durante o anno fazem-se exercicios igualmente publicos. O absurdo de exames sem frequencia no Instituto não existe. E' frequentado actualmente por 600 alumnos.

Estas notas dão uma idéa da excellente organisação do Instituto Nacional de Musica e do brilhante grupo de artistas que ali collaboram fraternalmente, n'um espirito de camaradagem e de solidariedade admiraveis.

Mas o Rio não abriga só os artistas de que se compõe o corpo docente do Instituto. Não preciso falar em Arthur e Alfredo Napoleão, esses são universalmente conhecidos. Mas não se conhecem os novos, os de grande futuro como DELGADO DE CARVALHO, autor das operas *Moema*, *Anna* e de varias peças para Piano. A Moema (primeira representação no Rio em 1893) é a primeira explosão de um talento. Não admira que no impeto da composição ella não sahisse completamente pura. Mostra nas suas melodias algum italianismo e na harmonisação alguma monotonia. Mas o que revela é um talento dramatico ardente, um sentimento profundo de poesia e uma forma larga, livre dos moldes antiquados italianos. Delgado de Carvalho trabalha actualmente no *Guingoire*, que com certeza será mais um passo para o wagnerismo. Das suas composições para

Piano sobresae *au Printemps* pela sua ternura e
que eu inclui em alguns dos meus programmas.

FRANCISCO VALLE, discipulo de Cezar Franck,
é uma alma tão sequiosa de poesia que não supporta
a vida na cidade, metteu-se na matta virgem e d
lá não sae. As obras mais importantes que te
escripto são uma Sonata para Piano e um poem
symphonico Telemaco. Já por indole sombrio, tornou-
se ainda mais pelo convivio com o seu grande mestre
O seu estylo é apaixonado, arrojado na harmoni
e na forma, a ponto de destruir por vezes o equi
librio da architectura. O seu ambiente é o grandios
o gigantesco, a tempestade, as trevas.

O mais fulgurante contraste com essa naturez
forma MANOEL FAULHABER, filho de um distinct
artista allemão. As suas peças para Piano publicad
até agora revelam um talento poetico, suave co
grande inclinação para as modulações profundas d
quaes ainda abre-se um pouco. Uma valsa d'elle muit
elegante, mas aristocratica, fez effeito nos me
concertos.

Um artista de quem tambem se espera muito
FRANCISCO BRAGA, que está estudando em Paris com
pensionista do Estado.

Todos estes compositores encontram um podero
protector na casa Bevilacqua que lhes publica
obras. E' um titulo de gloria para essa casa editora qu
no dia 7 de Setembro festeja por um grande concer
na sua nova sala, 50 annos de existencia. Que contin
augmentando sempre em prosperidade e animando
joven arte brasileira!

Para o publico portuguez, tão inclinado a confundir artistas e amadores devo accentuar que só tenho fallado de artistas, de homens que estudaram, sabem, trabalham e que só vivem para a arte. Se quizesse mencionar tambem os amadores, isto é, os intuitivos, prolongar-se-ia esta noticia desmesuradamente.

Depois de termos visto como se educam os artistas e o que elles fazem, vejamos como se educa o publico.

Os concertos do club Beethoven sob a direcção do excellente violinista White com o poderoso apoio e debaixo do zelo constante da princeza Imperial, amadora distinctissima da arte seria como poucas soberanas, terminaram naturalmente com o fim do Imperio. Mas tanto se fazia sentir a falta de concertos regulares de orchestra que os Concertos Populares inaugurados este anno obtiveram um successo enorme. Formou-se uma associação composta do prestigioso jornalista Ferreira d'Araujo, do glorioso pianista Arthur Napoleão, do distincto critico Luiz de Castro e do joven compositor Delgado de Carvalho, annunciou 4 concertos e o publico affluiu por tal forma que tiveram de dar outra serie de 4 concertos. Lembram-se que em Lisboa o Lamoureux não poude vir dirigir 4 concertos?

Estes concertos populares por preços accessiveis a todas as bolsas, afim de espalhar o mais possivel o gosto pela musica, são regidos por Alberto Nepomuceno que aqui revelou uma nova phase de seu talento, conduzindo a orchestra com sangue frio e firmeza, tarefa nada facil com uma orchestra ainda

pouco disciplinada. Os programmas são formados com
o melhor repertorio tanto classico como moderno,
executando-se cada vez uma symphonia (o que não
quer dizer «abertura») e um trecho de um composi-
tor nacional e são acompanhados de notas explicativas.
Tomam parte tres artistas ou amadores dos mais
distinctos; alli ouvi Alfredo Napoleão, o notavel pia-
nista brasileiro Jeronymo Queiroz, Camilla da Con-
ceição, a distincta amadora Izabel de Mello e outros.
Moreira de Sá e o autor d'este artigo tocaram
duas vezes n'estes concertos de indole tão sympathica.

O que bem mostra a riqueza de elementos artis-
ticos de que dispõe o Rio é que a associação não tem
difficuldade alguma em variar os artistas em seus
concertos.

A associação muito obsequiosamente me pediu
para fazer executar na proxima estação a minha
symphonia *á Patria*.

O Club Symphonico dá egualmente concertos
assim como 3 associações de beneficencia que annu-
almente recebem por este modo um auxilio do publico.

Ainda ha a mencionar os concertos que os artistas
residentes no Rio dão regularmente, d'entre os quaes
especialiso o concerto historico dado por Jeronymo
Queiroz (que durou 5 horas e que o publico seguiu
com interesse até ao fim) e o concerto de Alfredo
Napoleão no qual eu tive pela primeira vez a hon-
de tocar com Arthur Napoleão a 2 Pianos. Ajunt-
se os 6 concertos dados por Moreira de Sá e p-
mim. Mas faltavam os concertos do genero ma-
abstracto e por isso menos accessivel: refiro-me

musica de camara. O excellente violinista italiano Cernichiaro inaugurou com o concurso do explendido violoncellista allemão Niederberger e outros artistas uma serie de concertos de musica de camara com grande exito.

Este numero respeitavel de concertos todos concorridos mostra sufficientemente o gosto que ha no Rio pela musica, mas para pôr bem em evidencia a illustração d'este publico direi que as peças do meus programmas que mais impressão produziram e que me pediram sempre para repetir foram Fugas de Bach, Sonatas de Beethoven e Legendas de Listz. Devo mais mencionar: no Rio não se entra na sala durante a execução de uma peça e ouve-se a musica com a maxima attenção, silencio e respeito.

Para guiar uma parte do publico na sua opinião e aconselhar o artista ainda incompleto, existe no Rio uma critica illustrada, inexoravel que não se limita a distribuir elogios a torto e a direito, mas emitte as suas opiniões francamente, baseada sobre profundos conhecimentos. O respeitavel critico do *Jornal do Commercio*, Rodrigues Barbosa é um homem que sabe perfeitamente harmonia e contraponto, conhece a fundo a historia da musica e a acustica.

Luiz de Castro passou a sua mocidade na Europa, e recebeu o baptismo musical na Allemanha.

Tornou-se um defensor enthusiastico da boa musica (que é a allemã) e da que mais se lhe approxima (que é a franceza). As suas criticas na *Gazeta de Noticias* e na *Noticia* são saturadas das melhores theorias modernas, em especial wagnerianas. Tem um adver-

o estylo de Schumann é admiravelmente imitado e *Allegro appassionato*, peça de folego em que o Piano está muito bem tratado.

Um musico erudito, de uma frescura deliciosa em suas melodias é ANTONIO CARLOS DE ANDRADE que foi durante dous annos professor no Conservatorio de Napoles.

Infelizmente tem escripto pouco e só publicou um album de melodias para canto que sua esposa canta com toda perfeição. Esta senhora tem uma emissão de voz e uma maneira de ligar os sons alliada a uma tal justeza de afinação que o seu canto parece uma corda ideal de violino vibrado por um arco imaterial.

A sua interpretação eleva o ouvinte acima das cousas terrestres.

A sua collega THERESE HUTZER é a feliz possuidora de uma voz possante de timbre apaixonado e vibrante. Canta admiravelmente o repertorio allemão e obsequiou-me com a maior gentileza cantando as minhas canções.

Estes artistas têm agora em S. Paulo um magnifico salão de concertos para se exibirem, construido pelo Sr. Joachim representante da casa Steimway de New-York.

Parece-me ter mostrado á evidencia que a Arte tem um templo no Brasil: *Quod erat demonstrandum*,

Onde actuam tantos artistas de valor deve haver um meio elevado capaz de apreciar boa musica e de produzir artistas distinctos. »

Deante de um juizo criterioso, honesto e abalisado como este de José Vianna da Motta, cujo profundo

conhecimento de pedagogia e do estado geral da musica em todos os paizes da Europa e da America é incontestavel, vê-se que a musica no Brasil tem attingido de certo tempo para cá um gráu de perfectibilidade comparavel com a de qualquer capital européa, se não no numero dos seus sacerdotes pelo menos na celebração de seu culto.

De Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Euclides Fonseca, Francisco Braga, Henrique Oswaldo, Delgado de Carvalho possuimos mais os seguintes traços biographicos que são quatro paginas brilhantes da historia de nossa musica. Não menos que estes são os de Alfredo Bevilacqua e de todos os outros maestros e compositores supracitados as quaes deixarei de inserir aqui por não ter o prazer de possuil-as.

Leopoldo Miguez, nasceu no Brasil de pae hespanhol e mãe brasileira; ainda creança foi com elles para o Porto, onde permaneceu durante alguns annos. Seu pae era um industrial importante e, apezar das aptidões accentuadas que o filho revelava para a arte musical, não desejava que este abraçasse a carreira artistica.

Leopoldo Miguez cursou o Lyceu e os collegios do Porto, mas ao mesmo tempo estudava musica com bons mestres. Na rabeca recebeu lições de Nicoláo Ribas, o notavel discipulo de Beriot; e com Franchini, alumno de Mercadante, estudou a harmonia.

De volta ao Brasil, com pouco mais de vinte annos, para satisfazer a vontade aos paes, dedicou-se ao commercio.

Timido, concentrado e todo absorvido pelos seus

ideaes d'arte, naturalmente não lhe convinha a profissão que tão profundamente contrariava o seu temperamento, e a delicadeza de seu modo de sentir; por isso, passados annos, a abandonou por completo e por completo se dedicou á musica.

Por defficiencia, porém, de recursos technicos no meio local do Rio no tempo da monarchia, teve elle proprio de concluir a sua educação artistica e foi, entregue apenas a si e guiado pelo seu grande criterio, que só uma fina organisação e um alto ideal explicam, que se balançou a entrar no estudo do *Contra-ponto*, da *Instrumentação* e da *Forma-Musical*.

Esse mesmo criterio, applicado ao conjuncto das composições que ouvia e estudava, determinou igualmente a sua orientação, como compositor. Concorreu para isso tambem a sua illustração variada, a cultura de seu formoso espirito.

Leopoldo Miguez, embora retirado, por natural impulso do seu temperamento, de todas as academias e de todas as escolas mais ou menos officialmente cotadas, filiou-se comtudo á moderna escola allemã, procedente de Listz e de Wagner, e foi um adepto fervoroso da *musica descriptiva*.

Temperamento essencialmente dramatico, Leopoldo Miguez adoptou como definitiva para as suas concepções, a forma do *Poema Symphonico*; anteriormente, porém, havia se revelado na *Symphonia* e n'um dos seus succedaneos, na *Sonata*.

Parece todavia que esta ultima forma não foi a que melhor quadrou ao seu feitio artistico, e, por isso

talvez, ultimamente se dedicou exclusivamente á forma de Listz e Berlioz.

A influencia dos modelos illustres e inabalaveis que tomou, levou-o a bem definir a sua esthetica; para Miguez á musica convinha principalmente: «situações simples, definidas e de uma grande elevação moral; sentimentos intensos, desenvolvendo-se amplamente, dando portanto origem a largas paginas musicaes que avultam aos nossos olhos como grandes quadros, contendo vastos assumptos; abandonando todos os detalhes secundarios e sensuaes; repellidas por completo aquellas scenas, cuja traducção em musica poderia dar logar a certos trechos de pormenorisação facil, de côr intensa e grosseira, em que abunda o genero mercantil de certos compositores.»

O seu idealismo transcendente revela-se de resto pelo caracter dos proprios assumptos tratados: na *Parisina* banindo toda a sensualidade, quer historica, quer do poema Byroniano, e vendo o *Amor* na sua forma mais pura e elevada; no *Promethen* em que a nosso ver attinge a mais alta expressão entre todas as suas obras; e no *Ave Libertas*, em que descreve o triumpho da idéa republicana no Brasil.

Leopoldo Miguez foi, de mais, um colorista notavel; a sua instrumentação forte e sabia assenta na divisão da orchestra em 3 grupos distinctos de instrumentos independentes uns dos outros; o dos instrumentos de cordas, o de madeira e o de metal.

E' maravilhoso na *Parisina* o facto de uma assimilação e o dominio absoluto do emprego dos timbres, adquirido em edade já avançada; porque é um facto

raro na historia da musica e que só se comprehende por uma disposição ingenita e uma vibração excepcional do temperamento do autor.

E' tanto maior para notar, quanto em scenas de uma violencia crescente, chegando ao maximo da expressão artistica, essa colloração, sempre apropriada e sentida, não fraqueja um só momento. (*)

Compoz duas operas: a *Pelo amor* e a *Saldunes*. Esta ultima cujo libretto é composição do nosso eminente escriptor Coelho Netto, fora terminada para tomar parte nos festejos do IV centenario do descobrimento do Brasil.

Mas, não obstante Saldunes ser uma obra prima, pois que da fulgurante penna de Miguez não sahiam pensamentos que não fossem superiores, e Coelho Netto, membro da Directoria da Associação do IV Centenario do Brasil, ser o autor do libretto, esta opera, depois de ter figurado no programma das festas de par com o grandioso monumento de Rodolpho Bernadelli, o quadro admiravel de Aurelio Figueiredo, o baixo-relevo de Amadeu Zani e o Livro do IV Centenario, foi suppressa a titulo de não haver dinheiro para a sua ensceenação.

Talvez que, a verdadeira causa que determinou a suppressão d'esta importante opera fosse o ter a sabia e distincta Directoria comprehendido logo cedo que o programma do Centenario aggravar-se-ia aproveitando para assumpto de uma festa nacional e essencialmente de côr local, uma opera cujo lance dramatico,

---

* Amphion de 15 de Agosto de 1896.

tanto pela geographia como pela ethnographia, nada tinha que ver com as nossas tradições.

Não faltava, porém, talento aos dous compositores, literario e musical, para augmentar o numero de suas composições nativistas, mas a estreiteza do tempo não lhes permittiu fazel-o, razão pela qual empenharam-se pela ensceneação da Saldunes que sem fim determinado já havia sido anteriormente terminada.

Para resalvar o nativismo de Miguez e de Coelho Netto bastam o poema symphonico *Ave-libertas* e o romance *Sertão*. D'este ultimo disse o illustre escriptor portuguez Carlos Malheiro Dias:

« Coelho Netto, a meio do perigo de uma desorientação que ameaçava levar o retrocesso á obra eminentemente progressiva de sua geração em plena luta de escolas decadentes, lança os fundamentos do romance nacional de costumes e inicia a obra gloriosa do *Sertão*, colhendo a caracteristica predominante e definitiva da raça brasileira, creando o preciosissimo manancial dos costumes, da linguagem, das lendas e das tradições; fazendo com uma intuição genial, a obra mater de nacionalisação literaria e documentando para todo e sempre o periodo tumultuario da unificação da raça, erguendo os scenarios magnificentes onde se derramam os clarões da aurora do povo novo. »

Se todavia Miguez e Coelho Netto não lograram a gloria de ver figurada nas festas do IV Centenario a *Saldunes*, tiveram, porém, ao depois a immensa satisfação de vel-a applaudida por toda a platéa fluminense.

Tudo n'ella é esplendoroso, desde o drama lyrico cujo desenho estructural de uma melodia quente, clara e fortemente colorida muito se approxima do de Ricardo Wagner até a fusão de todas as artes scenicas e theatraes na qual sobresahem todas as artes dos sentidos, poesia, musica, pintura, chorographia, enscenação, decoração, alfaiataria, joalheria etc.

Honra, pois, a ambos, muito principalmente a Miguez cujas composições musicaes, não menos que as de Carlos Gomes, constituem hymnos de Gloria de nossa arte nacional, tão superiores quanto os de Verdi na Italia, de Wagner na Allemanha e de Thomaz Ambroise na França.

ALBERTO NEPOMUCENO nasceu a 6 de Julho de 1864. Seu pae, o distincto musico Victor Nepomuceno, convicto das boas disposições musicaes do filho predilecto, logo aos oito annos de idade começou a inicial-o nos estudos da arte.

A creança tudo comprehendia e praticava com uma intuição admiravel, e fazendo progressos surprehendentes, inconscientemente suggeriu ao pae a idéa de procurar um meio artistico mais desenvolvido e por consequencia mais proveitoso ao talento precoce de Alberto.

Decidiu-se, em 1872, deixar o Ceará sua terra natal e fixar sua residencia em Pernambuco.

Chegando em Pernambuco Alberto Nepomuceno continuou a manter as brilhantes promessas que haviam seduzido o pae a expatriar-se e encetou com notavel applicação os seus estudos de humanidades.

Modesto, estudioso de costumes puros, e além

disso muito accessivel e obsequiador em pouco tempo angariou boas affeições.

Exhibindo-se em concertos publicos ou particulares, deu taes provas de talento, que se tornou o idolo dos pernambucanos, e aos dezoito annos foi eleito por unanimidade de votos director de concertos do Club Carlos Gomes, cargo espinhoso que deixava de ser occupado pelo maestro Euclides Fonseca, uma das maiores glorias musicaes de Pernambuco.

Era tal a sympathia e a confiança que inspirava Alberto Nepomuceno, que ninguem lhe negou o seu auxilio particular, e assim o joven cearense conseguiu cumprir os deveres d'esse cargo, occupado tão dignamente, recebendo os maiores elogios de todos.

Em meio dos prazeres que lhe fornecia a sua consciencia de homem honesto e artista sincero, recebeu o golpe doloroso da morte de seu pae.

Desgostoso então e sobrecarregado com o peso da familia, dilettante que era, dedicou-se a vida ingrata do professorado onde achou benevolo acolhimento.

Por conselhos de amigos e admiradores de seu talento dirigiu-se, algum tempo depois, á terra natal para pedir uma pensão que lhe permittisse continuar os seus estudos musicaes no estrangeiro.

Esta pensão foi-lhe dada pela Assembléa, mas o governo que devia sanccionar o decreto negou-se a isso, simplesmente por desavenças politicas.

Depois da cruel perda de sua esperança mais almejada Alberto Nepomuceno deixa mãe e irmã entregues aos cuidados e carinhos de um tio dedicado e retira-se

do Ceará, voltando a Pernambuco com destino ao Rio de Janeiro.

No Rio depois de luctar com grandes difficuldades e de soffrer até privações Alberto Nepomuceno consegue attrahir sobre si as sympathias de artistas e amadores distinctos.

O seu idéal, porém, era aperfeiçoar-se no conservatorio, mas afinal convence-se que, pela má orientação de outr'ora, elle ahi nada podia aproveitar.

Ainda assim o notavel cearense não desanimou e leccionando para manter-se procurou nos livros didaticos aprender o que não achava quem o ensinasse. O celebre Bernadelli, apreciando o talento de Alberto e a sua força de vontade, procurou interessar a princeza Izabel sobre o futuro artistico do moço que já n'esta occasião tomava parte nas reuniões musicaes do Paço Imperial, merecendo sempre honrosos elogios de todos.

Com grande surpresa de Bernadelli e de todos os que conheciam Alberto, a Princeza negou o auxilio pedido, a pretexto de que elle era *um vadio*.

A injustiça de semelhante conceito revoltou o espirito do celebre estatuario e dos amigos e admiradores do talentoso e estudioso artista, pelo que reuniram-se todos e cotisaram-se para dar uma pensão a Alberto Nepomuceno no estrangeiro, ao que com grande custo decidiram-n'o a acceital-a.

Antes, porém, de partir para a Italia, onde teria o maior acolhimento no seio da familia Bernadelli, elle resolveu adquirir alguns recursos pecuniarios por si mesmo dando concertos pelo norte do Brasil em com-

panhia do distincto violoncellista Frederico do Nascimento, esse artista notavel a que o Instituto Nacional de Musica deve parte do seu progresso.

Foi nesta occasião que Alberto Nepomuceno fez ouvir em Pernambuco a *Ave-Maria* de uma opera sua, baseada em uma lenda do Ceará, sendo o entrecho em lingua nacional.

Terminada a *tournée* Alberto seguiu para a Italia.

Chegando ahi em 1888 seu primeiro cuidado foi procurar o melhor mestre para tornal-o proficiente em composição.

Estudou sobre a direcção do conceituado maestro Terziani, mas infelizmente por pouco tempo, porque este, accommettido de uma molestia grave, baixou ao tumulo, deixando o seu presado discipulo saudoso pela perda do amigo sincero que tanto o animava e tanta confiança mostrava em seu futuro artistico.

Mas era preciso não enfraquecer; era de rigoroso dever provar aos amigos que não desmerecia da confiança n'elle depositada; era indispensavel esmagar a calumnia que haviam segredado nos ouvidos da Princeza D. Izabel; era indispensavel ainda tornar-se artista superior para affrontar, sem receio, a turba dos invejosos do seu talento, e dizer a estes como o poeta: *Zoilos, estremecei, rugi, mordei-vos.*

Passado o periodo agudo do pezar que lhe pungiu a alma, Alberto Nepomuceno procurou o notavel maestro De Sanctis, que conhecendo já o talento do nosso compatriota, prestou-se com satisfação, a continuar o rabalho de Terziani.

Mas Alberto Nepomuceno ambicionava sahir da

Italia. A queda da monarchia deu-lhe ensejo para isso; pois, como segundo premio de um hymno escripto para a Republica, cuja letra lhe foi enviada por um seu amigo dedicado pelo telegrapho, obteve uma subvenção do governo para a continuação de seus estudos musicaes, por quatro annos.

D'ahi seguiu para Allemanha, onde se aperfeiçoou em composição com o sabio Herzogenberg, director de uma escola academica de composição e professor da Academia Real de Musica de Berlim.

Depois matriculou-se na aula de orgão do Conservatorio Stern, sendo distincto e laureado no seu exame de competencia.

Ahi recebeu a noticia de sua nomeação de professor de orgão do Instituto Nacional de Musica do Rio, então em adiantado caminho de rehabilitação de seus creditos, graças a sabia e criteriosa reorganisação dirigida por Leopoldo Miguez.

Apezar do resultado brilhante que havia obtido em seu exame final, no Conservatorio Stern, Alberto Nepomuceno dirigiu-se a Paris para aperfeiçoar-se com o celebre organista francez Alexandre Guilmant, cujas composições especialmente para orgão, de que tirava effeitos de sonoridade sublimes e inteiramente novos, lhe encantavam e admiravam extraordinariamente.

De Guilmant mereceu o nosso eminente artista os mais honrosos conceitos como musicista e organista.

Chegado ao Rio, o nosso illustrado e talentoso compatriota fez o seu concerto de apresentação, como

pianista, organista, compositor e como um dos mais distinctos chefes da propaganda da arte do *canto nacional*.

Applaudido com enormes enthusiasmos pela elite da sociedade fluminense, saudado por quasi todos os seus collegas, e elogiado por toda a imprensa do Rio, Alberto Nepomuceno, aos 31 annos de idade recebendo o premio de tantas vicissitudes, vencidas com admiravel força de vontade e rara dedicação á arte musical, bem podia exclamar como o *Condor* do nosso glorioso maestro Carlos Gomes: «*La victoria fu mia!*»

Devia orgulhar-se pela posição que hoje occupa em sua patria, tendo sabido impor-se no estrangeiro. Porém, não; é e será sempre um homem superior ás vaidades mundanas.

Queira o distincto articulista do *Commercio de Pernambuco*, de Dezembro de 1895, d'onde extrahi esses traços biographicos, dar-me sociedade no seu modo de sentir e de pensar, pois este não distoa uma só somma na afinação dos meus sentimentos artisticos, muito principalmente porque, associando-se a Carlos Gomes, Alberto empunhara, apoderado de acrisolado nativismo, a *batuta* directora do canto nacional.

Cerebro possante, coração nobre e altruista, defensor intransigente e esforçado das prerogativas de sua arte, Alberto Nepomuceno, sob uma apparencia franzina, occulta a tempera de ferro dos antigos batalhadores. Para elle os pequenos desvios são crimes; por qualquer conveniencia não sabe occultar o que sente.

A verdade e a lealdade são apanagios do seu caracter austero e elevado.

Assim é que, na qualidade de Director do Instituto Nacional de Musica, protestara a 15 de Novembro do anno de 1906, perante o Ministro do Interior contra o abuso das Bandas Militares, executarem n'um acto solemne e official, como o da posse da presidencia da Republica, o Hymno Nacional com variações, que além de estarem erradas importam uma offensa ás nossas tradições.

Com taes predicados reunidos a um talento pujante, Alberto Nepomuceno, por certo seguirá impavido e coberto de glorias, a sua trajectoria brilhantissima.

Entre os productos de sua admiravel imaginação artistica figura tambem o melodrama *Electra*, de assumpto grego, traduzido em verso por C. Chabault.

Na sala de espectaculos de *Saint Barbe des Champs*, perante numeroso e selecto auditorio, teve logar a execução de diversos trechos d'esta opera, que mereceu calorosos applausos e juizos lisongeiros da imprensa franceza. A esse respeito o illustre critico musical do jornal *La Plume* assim se manifesta :

« O sr. Alberto Nepomuceno compoz para essa natural traducção uma musica de scena original e muito archaica, ora tocante, ora faustosa, sempre apropriada á situação e ao texto que ella acompanha.»

Francisco Braga. Artista de superior educação musical e oriundo de um Estado onde a Arte é um culto e os mestres são sacerdotes, é a quem bem poder-se-á chamar *compositor natirista*.

Desde a sua marcha triumphal *Pro Patria* até o seu magestoso *Hymno a bandeira brasileira*, desde a sua opera *Jupyra* até o seu poema symphonico *Marabá* vê-se quanto n'elle o sentimento das cousas patrias é altamente elevado e sublime.

São multiplas as faces pelas quaes se evidencia o elevado merito de Francisco Braga. Distincto principalmente como compositor, o seu talento desdobra-se, no de regente de orchestra no que tem prestado á arte nacional os mais bellos e valiosos serviços, já exigindo a mais escrupulosa execução, já arregimentando uma orchestra com a qual deu diversos concertos symphonicos em S. Paulo e no Rio.

Sobre a *Marabá* exprimiu-se em um bem lançado artigo o nosso distincto escriptor Alfredo Camasate:

« A intensidade descriptiva que possue a *Marabá* não deriva das formas materiaes da onomatopéa, mas sim de uma suggestão vaga e indefinida que Francisco Braga exerce sobre o auditorio; sente-se o murmurar da nympha chrystalina pelos rios abaixo, o rumurejar das folhas de uma grande floresta, todos os minunciosos estadios do alvorecer, desde a acinzentada penumbra da madrugada até que o sol, emergindo por detraz da crista das montanhas, entôa uma fanfarra de luz multicor, vibrante, incandescente; um osculo, em fim, que o astro rei dá á terra, no seu bondoso e real espreguiçar.

Não como Escragnolle Dorea o quiz, mas como Francisco Braga o entendeu, o logar, a hora ficam perfeitamente definidos com este prologo rutilante, e nelle Francisco Braga colloca a loira e branca *Ma-*

rabá, carpindo as suas dores, chorando os seus amargos amores.

Mas o que torna este poema symphonico uma incontestavel obra prima da arte brasileira é o perfume nativo que d'elle a todo momento se desprende; os regatos que murmuram são nossos regatos; os troncos que gemem, impellidos pelo sopro do vento, são os magestosos e gigantestos troncos de nossas arvores; o sol que, na orchestra, rutila uma chama sonóra de luz é o nosso sol, o sol que nos aquece, o sol que nos aviventa, o sol que nos queima e bronzêa a tez, mas o sol que amamos, porque é só nosso, inteiramente nosso! »

De sua opera *Jupyra*, cujo libretto pecca por não ser em lingua vernacula, sobresae a aria para soprano *Migrante, morante*... que além de ser uma inspiração bellissima está ligada a uma delicada instrumentação e obedece no conjuncto aos preceitos do moderno drama musical.

Nos seus concertos de apresentação, além d'estas operas supracitadas, tornou-se ainda merecedor dos seguintes elogios, na execução dos seus dous outros poemas symphonicos *Paysage* e *Cauchemar*, que sendo vasados em assumptos francezes, representam um attestado de gratidão e amor a França, paiz onde completou os seus estudos musicaes.

Que concepções felizes; que riqueza polyphonica; que harmonisação elegante, sem ser bizarra e commedida sem ser monotona; que trabalho thematico sempre novo, interessante e cheio; com que distincção está tratada a orchestração; que finissimo colorido;

que sonoridade possante sem nunca ultrapassar os limites do admiravel; quanta sinceridade na escolha dos meios de expressão; quanta exhuberancia, esplendor e brilho, nestes dous trabalhos!

Francisco Braga foi de uma eloquencia rara na forma de escrever as suas inspirações. Sente-se no *Paysage* aquella pasagem assim como elle nol-a pinta em sons; a simplicidade rustica, o brilho fulgurante de um céo profundamente azul, o vago de um horisonte que se perde ao longe, a resplandecencia de uma natureza immensa que exhala um delicioso perfume inebriante.

Tudo isto sente-se e gosa-se escutando essa musica encantadora.

E o *Cauchemar!*

Como é caracteristica a phrase sombria dos fagotes com que inicia o poema; com que arte exquisita desenvolve o compositor esta phrase; como interpreta perfeitamente esta musica as palavras que inspiraram o artista!

Ah! quem pode manifestar temperamento tão summamente artistico é capaz de grandes concepções; e nós cremos que este nosso presentimento não soffrerá desillusão quando conhecermos os outros trabalhos de mais recente data.»

Teriamos muito para narrar os triumphos artisticos de Francisco Braga, mas para enobrecel-o, para exaltal-o, para fazel-o merecedor dos titulos de sua alta patente na hierarchia dos artistas brasileiros bastam estes.

HENRIQUE OSWALDO. Quem conhecer a carreira

artistica do distincto artista brasileiro que encima estas linhas, tendo occasião de ouvil-o, applaude-o, mas não se surprehende.

E' que Henrique Oswaldo, como Saint-Saens e Vianna da Motta, representa o typo de um summo-sacerdote da Arte, inspirado pelo nosso bondoso Deus para distribuir-nos as suas benções celestiaes por meio da linguagem harmoniosa dos sons musicaes.

Para avaliar-se a superioridade artistica de Henrique Oswaldo basta pormos em destaque a *Il neige* pela qual obteve o primeiro premio no concurso aberto em Paris pelo *Figaro.*

Educado no Rio, aperfeiçoado na França, viajado na Italia e na Allemanha, é impossivel dar-se n'esse simples esboço biographico uma idéa completa d'este grande artista fluminense.

Como pianista a critica moderna nada mais tem a dizer de Henrique Oswaldo. Impeccavel na execução, interpreta os grandes autores de uma forma ideal e sublime, transportando-nos por vezes para regiões desconhecidas de essencia extraordinariamente mystica.

Como compositor já não ha mais segredos para elle na sciencia da harmonia, do contraponto e das fugas; corrigiu-se, aperfeiçoou-se, em progressos sempre brilhantes, chegando a attingir a culminania da arte em todas as suas mil variantes.

Além da *Il neige* são tambem dignos de todos os elogios: o Trio, op. 9, para piano, violino e violoncello, cujo schema é composto de Allegro moderato, Adagio, e Allegro con brio; Romanza-Berceuse para violino e piano; Quinttetto op. 18, para piano, 2 vio-

linos, viola e violoncello; Quartetto op. 26, para piano, violino, viola e violoncello. tendo por forma o seguinte schema: Allegro moderato, Alegretto com variazione, Scherzo, Romanza e Allegro con fuoco.

Todos os trechos d'este quatuor, disse Henri Ruegger, distincto critico e afamado professor de piano em S. Paulo, são interessantes: as engenhosas *Variações*, o *Final* maestralmente desenvolvido, o surprehendente *Scherzo* onde successivamente nos propõe idéas inesperadas são de uma factura extraordinariamente admiravel.

O *Allegro moderato* é um delicioso quadro musical que encanta pela harmonia de sua concepção, é doce como certas paizagens da Floresta Negra: no baixo algumas collinas, arvores, musgos, etc., no alto o azul terno e meigo do céu, eis tudo.

Porém, como é attractivo e seductor o sol modulando os seus reflexos e rhythmando as suas sombras! E' realmente bello e exquisito.

Quanto á *Romanza*, cuja melodia faz por vezes bater com mais força o coração dos moços, como na leitura das paginas emocionantes de um romance, e com mais precipitação o coração endurecido dos velhos, é de uma expressão musical verdadeira, real.

A melodia que n'ella se eleva com um hymno de amor triumphante parece ter partido das luminosas regiões do idéal...

Foram estas, pouco mais ou menos, as palavras criteriosas, desapaixonadas e cheias de compenetração artistica, que traduziram o sentimento do distincto

critico Ruegger apreciando o Quintetto op. 26 de Henrique Oswaldo.

DELGADO DE CARVALHO. Não menos que os precedentes é digno de uma referencia honrosa este nosso distincto patricio. Com relação a sua *Moema*, opera de assumpto nacional, levada a scena com grande exito pela companhia lyrica Sansone, na Capital Federal e em S. Paulo, possuimos o seguinte juizo critico dos mais abalisados jornalistas brasileiros.

«O trabalho de Delgado de Carvalho não é certamente impeccavel; tem senões mas a par d'elles tem paginas de grande colorido e trechos deliciosamente delicados e commovedores como são a «romanza» para tenor e a «aria» final do barytono, para nós a peça capital da opera.

Aquella é uma melodia singela, repassada de profunda tristeza, muito bem orchestrada, com extrema doçura e sentimento dramatico.

A «aria» do barytono é um trecho profundamente dramatico, commovedor, que traduz com grande exactidão a dor pungente que dilacera o coração do pae desventurado.

Igualmente nos «duettos» para soprano e tenor, para barytono e baixo, e para soprano e barytono, Delgado de Carvalho espalhou a mãos cheias a sua inspiração musical, que é exhuberante e imaginosa.

A «invocação» que precede o suicidio, de «Moema» não nos produziu a impresssão que esperavamos. A phrase musical pareceu-nos pouco ampla, sem a solemnidade grandiosa correspondente a situação dramatica.

O tom geral da partitura é um pouco lugubre, mas isto que para muitos será um defeito, para nós é uma qualidade, porque mostra que o compositor cingiu-se a letra do libretto, acompanhou-a fielmente, sem se desviar da intenção do autor dramatico.

Na composição de sua partitura evitou quanto poude os desenhos e arabescos. A sua melodia é singela, suave, espontanea e facil. Não ha na partitura a preoccupação de armar ao effeito, ha pelo contrario a simplicidade musical, que enleva e commove.

A «Moema» não é uma obra prima; é uma iniciativa de grande talento, um ensaio que revela uma individualidade, que descobre as raras aptidões do joven compositor, que teve de publico a mais justa, a mais enthusiastica, a mais solemne consagração.

E aquella manifestação de apreço, e aquella ovação que deve orgulhar o compositor, não faz somente o orgulho d'elle, faz tambem o de todos nós brasileiros, que vemos no nosso illustre compatriota o continuador das nossas glorias musicaes, o herdeiro das tradições honrozas que para o nome brasileiro conquistou Carlos Gomes.» *

Como se vê, é um artigo noticioso de gazeta, cheio de duvidas e irresponsabilidades, mas que mereceu a approvação do maestro pernambucano Euclides Fonseca, que tendo lido detidamente, como diz, um exemplar da partitura, achando-o justo e criterioso pedira permissão para transcrevel-o no *Amphion*, jornal de musica lisboense do qual era correspondente e collaborador.

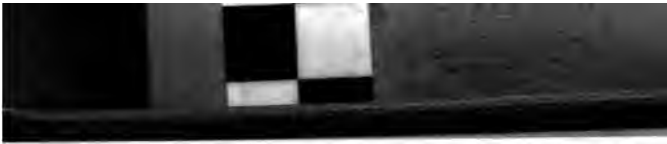
* Da "Gazeta de Noticias da Capital Federal.

Além de Delgado de Carvalho, que tambem é o autor da *Hostia*, possue o Rio de Janeiro artistas e compositores distinctos, educados exclusivamente no seu meio, taes como: Manoel Faulhaber, Ignacio Porto Alegre, Assis Pacheco, autor da *Jacy* e da *Stella*, operas em um acto, Barroso Netto, Abdon Milanez, o maestrino, que de par com Nicolino Milano, um dos mais celebres violinistas brasileiros, Costa Junior, Luiz Moreira, e a maestrina Francisca Gonzaga, se dedicaram ao genero das operettas onde todos são bastante apreciados.

Não menos que estes são ainda distinctos D. Amelia Mesquita, Ernesto de Nazareth, Lima Coutinho, Elvira Lobo e Domingos Ferreira, autor da opera em dous actos *Corte de Monaco*, cantada no theatro Gymnasio do Rio.

Dentre os *virtuoses* e concertistas citamos como distinctos Arthur e Alfredo Napoleão, que não obstante terem nascido em Portugal são brasileiros de creação, Alfredo Bevilacqua, Duque Estrada Meyer, Queiroz, Nicolino Milano, Otto Niederberger, Ricardo Tatti, sem nos esquecermos de D. Adelaide Alvim Filgueiras, e dos professores Geraldo Ribeiro, Cardoso de Menezes, Carlos de Mesquita e d. Elvira Bello Lobo, discipula laureada do Instituto Nacional e uma das mais notaveis pianistas brasileiras.

D'entre os executores de orchestra destacam-se como mais distinctos os violinistas: João Fluminense, Jeronymo Silva e Serpa Figueiredo; como flautistas: Callado, Gregorio Couto, Arthur Fluminense, Antonio Porto, Assis e Machado; como contrabaixistas: Domin-

gos Alves Pagani e Borges; como violoncellistas: Pitanga e Paulo Carneiro; como pistonistas: Zacharias (este desventurado artista foi assassinado pelo seu companheiro Zeferino, quando regressava de uma festa em Nytheroy, onde fôra alvo de uma verdadeira apotheose, que determinou a criminosa inveja de seu não menos desditoso algoz), José Soares Barbosa, Mesquita (já citado entre os compositores), João Pereira e o popular Candinho; como oboista: Gonçalves e Zeferino (o infeliz assassino de Zacharias, que tambem não tinha rival no ophicleide); como cantores: as Exm.as Sr.as D. D. Carlota Milliet, Luiza Amat, Marieta Siebs, Amalia Iracema (esta cantora tendo seguido a carreira theatral honra no estrangeiro o Brasil e o Instituto Nacional de Musica, onde comcompletara a educação de sua voz), Clotilde Maragliano, Stella Teixeira, etc., o barytono Trindade, e os baixos Hygino e João dos Reis, tão notavel este que nenhum outro conseguira até hoje dar tão graves notas.

Terminando a historia da musica no Rio de Janeiro até o primeiro decenio da Republica, apresento o decreto n. 143, de 12 de Janeiro de 1890, que crea o Instituto Nacional de Musica, e uma relação dos professores que n'elle exerceram o magisterio de 1890 a 1900.

Art. 1.º—Fica extincto desde já o Conservatorio de Musica annexo a Academia de Bellas-Artes em virtude do decreto n. 805 de 23 ds Setembro de 1854, e da qual constituia uma das secções, nos termos

do artigo 3.º do decreto n. 1603 de 14 de Maio de 1855.

Art. 2.º — E' creado o Instituto Nacional de Musica, destinado ao ensino gratuito ou oneroso da musica e regido pelos estatutos que com estes baixam, assignados pelo Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Interior.

Art. 3.º — O patrimonio do extincto Conservatorio de Musica será arrecadado pelo Governo da Republica e recolhido ao Thesouro Nacional, por onde correrão todas as despezas com o pessoal e material do novo Instituto.

Art. 4.º — A bibliotheca, o archivo, os instrumentos, os moveis e todos os utencilios pertencentes ao extincto Conservatorio passarão a ser propriedade do Instituto Nacional de Musica. »

Creada a instituição, foi nomeado director do Instituto Leopoldo Miguez e aproveitados para o corpo docente os melhores professores da Capital.

Em menos de um anno, segundo as experiencias obtidas no ensino, Miguez, que havia organisado os estatutos com vistas menos amplas, teve de apresentar um novo projecto modificando a organisação technica e administractiva e creando tambem novas cadeiras.

Approvando esta reforma por decreto n. 934, de 24 de Outubro de 1890, deu o Governo, mais uma vez, provas de sua alta consideração e confiança a Miguez, bem como ainda de sua boa orientação sobre a propagação d'esta bella arte no Paiz.

Havendo no edificio do Instituto somente quatro

salas, das quaes duas apenas preenchiam as condições necessarias, de hygiene e luz, e tendo de funccionar n'estas quatro salas 25 classes sem prejudicar uma a outra, teve o Governo, sob as ponderações e pedidos de Miguez, de baixar dous decretos, um de n. 1102 de 29 de Novembro de 1890, no qual abria um credito extraordinario de 100:000$000 para occorrer as despezas com a desappropriação de dous predios contiguos ao edificio do Instituto Nacional de Musica e com as obras de melhoramento, e outro de n. 1232 de 30 de Dezembro de 1890, no qual, considerando de utilidade publica, desappropriava os predios de ns. 58 e 60, sitos a rua Luiz de Camões, para n'elles se fazerem as obras necessarias para o prolongamento do referido Instituto pois só assim poderiam ter installação conveniente as classes de ensino.

Foi sempre grande e desinteressada a dedicação com que Miguez trabalhava em prol do desenvolvimento do Instituto; tendo o Governo Provisorio por decreto n. 171, de 20 de Janeiro de 1890, adoptado a sua composição musical do Hymno da Republica, determinou tambem que se lhe desse um premio pecuniario de 20:000$000. Ao ter conhecimento d'essa resolução correu Miguez a casa do Dr. Aristides da Silveira Lobo, ministro do interior, e declarou-lhe que não acceitava o premio uma vez que tivera maior recompensa na satisfação de ver adoptada como o Hymno da Proclamação da Republica a sua composição. Offereceu então esta quantia ao Instituto pedindo que fosse applicada na compra de um grande Orgão, ponderando que o estabelecimento não poderia prescin-

dir d'este poderoso auxiliar para os grandes concertos symphonicos, que faziam parte do seu programma.

Comprehendendo o louvavel desinteresse e o sentimento que o ditava, pediu o Ministro os esclarecimentos necessarios e, levando ao conhecimento do Governo, fez-se immediatamente a encommenda de um grande Orgão de 16 pés, ao fabricante Wilhelm Sauer, em Francfort sobre o Oder.

A necessidade de uma grande sala de concertos symphonicos, onde podesse ficar installado o grande Orgão fez-se logo resentir trazendo enormes difficuldades, pois quando se tratou d'isso já as obras do prolongamento e reconstrucção do predio, contratadas com o empreiteiro Antonio Alves da Silva Porto, em 20 de Julho de 1891, haviam sido iniciadas, e não constava na planta organisada pelo engenheiro Dr. Henrique José Alves da Fonseca repartição nenhuma apropriada para Salão de Concertos.

Fez-se, por isso, a 18 de Novembro de 1891, uma alteração no contracto, e o notavel architecto Dr. Sante Bucciarelli modificou, de accordo com o engenheiro do Ministerio, o plano das obras, dotando d'este modo o Instituto com um salão bellissimo, que reune a todas suas qualidades de estylo, elegancia e nobreza, excellentes condições de acustica.

Concluidas as obras, que custaram 200:000$000, montou-se o grande Orgão, que já tem sido ouvido com admiração nos exercicios publicos dos alumnos e nos concertos dados no salão.

Restava ainda a pintura da cupola que foi contractada com o eximio pintor Henrique Bernadelli pela

quantia de 20:000$000. Esta pintura é baseada no desenvolvimento de scenas mythologicas da edade media, representando diversos generos de musica, o sacro, o epico, o pastoril, e o romantico.

O salão de concertos do Instituto é uma das obras de architectura de que o Brasil se deve orgulhar, e no qual tem o Instituto o attestado do gráo de adiantamento da arte brasileira.

Deve o Instituto grandes e relevantes serviços ao notavel architecto Sante Bucciarelli que alli trabalhou muitos mezes sem nenhuma retribuição e somente por amor a arte.

Nem ao menos o infeliz Bucciarelli teve o prazer de receber uma homenagem publica, pois foi victimado pela febre amarella.

Outros tantos sacrificios deve o Instituto ao seu professor Frederico do Nascimento, o fundador do gabinete de acustica, que por elle foi pacientemente organisado a custo de muito trabalho e abnegação. A maior parte do precioso material que se encontra n'esse gabinete, disse o Snr. Coelho Netto, no livro do Centenario, na secção das artes, d'onde extrahi todos estes apontamentos, nada custou aos cofres publicos; foi adquirido á custa do illustrado professor, que para esse fim deu concertos especiaes, empregando todo producto n'essas acquisições tão necessarias.

Depois de ter trabalhado durante mais de cinco annos na direcção do Instituto, ao qual dedicou a somma inapreciavel da sua competencia, da sua energia e do seu enthusiasmo, resolveu o maestro Miguez fazer

dir d'este poderoso auxiliar para os grandes concertos symphonicos, que faziam parte do seu programma.

Comprehendendo o louvavel desinteresse e o sentimento que o ditava, pediu o Ministro os esclarecimentos necessarios e, levando ao conhecimento do Governo, fez-se immediatamente a encommenda de um grande Orgão de 16 pés, ao fabricante Wilhelm Sauer, em Francfort sobre o Oder.

A necessidade de uma grande sala de concertos symphonicos, onde podesse ficar installado o grande Orgão fez-se logo resentir trazendo enormes difficuldades, pois quando se tratou d'isso já as obras do prolongamento e reconstrucção do predio, contratadas com o empreiteiro Antonio Alves da Silva Porto, em 20 de Julho de 1891, haviam sido iniciadas, e não constava na planta organisada pelo engenheiro Dr. Henrique José Alves da Fonseca repartição nenhuma apropriada para Salão de Concertos.

Fez-se, por isso, a 18 de Novembro de 1891, uma alteração no contracto, e o notavel architecto Dr. Sante Bucciarelli modificou, de accordo com o engenheiro do Ministerio, o plano das obras, dotando d'este modo o Instituto com um salão bellissimo, que reune a todas suas qualidades de estylo, elegancia e nobreza, excellentes condições de acustica.

Concluidas as obras, que custaram 200:000$000, montou-se o grande Orgão, que já tem sido ouvido com admiração nos exercicios publicos dos alumnos e nos concertos dados no salão.

Restava ainda a pintura da cupola que foi contractada com o eximio pintor Henrique Bernadelli pela

quantia de 20:000$000. Esta pintura é baseada no desenvolvimento de scenas mythologicas da edade media, representando diversos generos de musica, o sacro, o epico, o pastoril, e o romantico.

O salão de concertos do Instituto é uma das obras de architectura de que o Brasil se deve orgulhar, e no qual tem o Instituto o attestado do gráo de adiantamento da arte brasileira.

Deve o Instituto grandes e relevantes serviços ao notavel architecto Sante Bucciarelli que alli trabalhou muitos mezes sem nenhuma retribuição e somente por amor a arte.

Nem ao menos o infeliz Bucciarelli teve o prazer de receber uma homenagem publica, pois foi victimado pela febre amarella.

Outros tantos sacrificios deve o Instituto ao seu professor Frederico do Nascimento, o fundador do gabinete de acustica, que por elle foi pacientemente organisado a custo de muito trabalho e abnegação. A maior parte do precioso material que se encontra n'esse gabinete, disse o Snr. Coelho Netto, no livro do Centenario, na secção das artes, d'onde extrahi todos estes apontamentos, nada custou aos cofres publicos; foi adquirido á custa do illustrado professor, que para esse fim deu concertos especiaes, empregando todo producto n'essas acquisições tão necessarias.

Depois de ter trabalhado durante mais de cinco annos na direcção do Instituto, ao qual dedicou a somma inapreciavel da sua competencia, da sua energia e do seu enthusiasmo, resolveu o maestro Miguez fazer

uma viagem de instrucção a Europa, e pedindo ao Governo a sua devida permissão foi então encarregado da seguinte commissão honrosa: « Ministerio da Justiça e Negocios Interiores. — Directoria Geral da Instrucção — 2.ª Secção — Capital Federal, 18 de Março de 1895.

Acceitando o offerecimento de vossos serviços, resolveu o Governo Federal incumbir-vos de estudar, durante a vossa proxima viagem a Europa, a organisação dos principaes estabelecimentos congeneres da França, Belgica, Allemanha e Italia, cujos Institutos visitareis, indicando opportunamente, com a vossa reconhecida competencia, os melhoramentos que forem adaptaveis ao nosso paiz.

No desempenho d'essa commissão que não deverá exceder a um anno, percebereis somente os vencimentos integraes do vosso cargo, pagaveis em moeda corrente nacional.

Ao Ministerio das Relações Exteriores solicito a expedição de ordem as legações brasileiras, n'aquelles paizes, afim de que interponham seus bons officios no sentido de facilitar-vos o desempenho da incumbencia que ora vos é confiada.

Saude e Fraternidade. Gonçalves Ferreira. Sr. Leopoldo Miguez, director do Instituto Nacional de Musica. »

De volta da sua commissão, o maestro Miguez apresentou ao Governo o relatorio de 28 de Fevereiro de 1896, onde se acham consubstanciadas criteriosas observações sobre a organisação do ensino dos principaes Conservatorios da Europa e evidenciada pela

comparação a excellencia do Instituto Musical do Rio de Janeiro, onde a media de alumnos para cada professor é superior e muito, á dos mais frequentados estabelecimentos europeus congeneres.

De accordo com estas observações teve o maestro ordem de elaborar um novo projecto de regulamento em que deviam ser consignados os melhoramentos de que carecia o Instituto.

*

O corpo docente do Instituto compunha-se em 1900 dos seguintes professores: Alberto Nepomuceno, composição; Frederico do Nascimento, harmonia; Arnaud Duarte Gouveia, theoria elementar; Henrique Braga, solfejo individual; João Rodrigues Cortes e Frederico do Nascimento, canto coral; Alberto Nepomuceno, orgão; Leopoldo Miguez, violino; Ricardo Tatti, violino; Alfredo Bevilacqua, piano; Elvira Bello Lobo, piano; Max Benno Niederberger, violoncello; Ricardo Rovedda, contra-baixo; Augusto Duque Estrada Meyer, flauta; Agostinho Luiz Gouveia, oboe e fagóte; José de Lima Coutinho, clarinetta; Henrique Alves de Mesquita, trompa e seus congeneres; Luzia Guido, (?) harpa; Luiz Gillaud, canto.

Adjunctos: Alfredo Fertin de Vasconcellos, piano; Paulo Chambelland, piano; Ernesto Ronchini, violino; Carlos Alves de Carvalho, canto.

São auxiliares do ensino Cornelio Quirino de Oliveira, acompanhador, e os seguintes monitores: José

da Silva Maia, teclado; Abygail Teixeira Alves Bastos, piano; Laura Navarro de Andrade, piano; Esther da Costa Ferreira, piano; Eugenia Riedel Pedroso, piano; Lucinda de Souza Ferraz, piano; Carolina Pablo, piano; Maria Adelaide da Costa Ferreira, violino.

Foram professores do Instituto os seguintes maestros: Francisco Pereira da Costa, Gemma Luziani Nervi, José Martini e Arthur Cossani (adjuncto) já fallecidos, e mais os Srs. Antonio Carlos Ribeiro de Andrade Machado e Silva Filho, exhonerado a seu pedido, por doente, Carlos de Mesquita, (exhonerado); Emilio Lamberg, (demittido); Miguel Cardoso e Vincenzo Cernicchiaro, exhonerados por terem optado por outro logar; Ignacio Porto Alegre, exhonerado por invalidez e Eurico Borgongino, contractado por prazo limitado.

São membros honorarios do Instituto Arthur Napoleão dos Santos, Manuel Porto Alegre Faulhaber e Francisco Valle.

Falleceram os membros honorarios Paulo Faulhaber e Lucien Lambert.

Obtiveram em concurso o primeiro premio (medalha de ouro) os alumnos: Elvira Bello Lobo e Guilhermina Alves Torres (curso de piano); Carlos Alves de Carvalho e Camilla Maria da Conceição, (canto); Francisco Nunes Junior (clarinetta); e Pedro de Assis (flauta).

Não é somente á Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul e Ceará que cabe a gloria de ter dado ao paiz notabilidades musicaes como as supracitadas. Pernambuco tambem conta

e os seus o notavel pianista Amaro Barretto
o, o distincto flautista Candido Filho, o talentoso
ctor Dr. Antonio C. Bertrão, e os eminentes
icistas Euclides Fonseca, Tito de Miranda e J.
alcante sem nos esquecermos da distincta profes-
D. Thereza F. Borges Diniz, e do nosso talentoso
tista Jayme Azedo, que não obstante serem
anos empenharam a Pernambuco todo o seu amor
oda a sua actividade artistica.

A EUCLIDES FONSECA então deve Pernambuco
coroa de louro, pois que, foi elle o primeiro de
filhos, que compoz uma opera nacional e reha-
ou d'este modo as gloriosas tradições musicaes
eu torrão natal.

Segundo diz o Dr. Pereira da Costa em seu
Bellas-Artes em Pernambuco, nos reinados de
oão IV e D. João V, o gosto pela musica em
ambuco tinha chegado ao seu apogeu, pois
todas as ceremonias religiosas celebradas em
oa e Roma vinham se reflectir no Brasil.

Com a creação da egreja da cathedral de Olinda,
stabelecida uma capella de musica, percebendo o
mestre 60$000 annuaes em virtude da provisão
0 de Abril de 1697.

O seu progressivo desenvolvimento subia de tal
o que tendo sido fundado no Recife, em 1788, a
ndade de Santa Cecilia, essa determinou em seu
promisso que ninguem podia exercer a arte da
ica, sem ter entrado para essa irmandade, pres-
o de antemão exame, em virtude do alvará de 15
Novembro de 1760, que ordenava que a arte da

Leonor, offerece-lhe a capella da sua residencia e é reconhecido pelo infeliz.

E' a ultima scena: Antonio interroga se Leonor ainda vive, e como fosse affirmativa a resposta, elle levanta-se n'uma explosão de dôr.

Apparece Leonor, que succumbe ao enfrentar o seu amante trajando as vestes sacerdotaes. D. Nuno e os demaes choram os desgraçados amantes.»

Symphonia Republicana, magnifica fantasia em que o autor, sobre duas phrases da Marselheza, revela os seus vastos conhecimentos de harmonia e composição.

Te-Deum, escripto para solemnisar a extincção da escravatura.

Marcha festival e fantasia, duas bellas composições para piano com acompanhamento de orchestra.

O' Maggie, *Berceuse*; *Un pó di carità*; *Barcarolla*, romances para canto e piano.

Ouverture, em Dó menor, e *Ballet*, em Ré menor, para orchestra.

Outros trabalhos tem produzido o nosso eminente compositor, porém, para que os contemporaneos o respeitem e a posteridade o admire, bastam estes.

O Pará, cuja tradição muito se louva no maestro Henrique Eulalio Gurjão, gosa a infinita gloria de poder contar no numero de seus mestres o mais celebre dos maestros brasileiros, o mais idolatrado dos idolos patrios, o summo pontifice da arte nacional.

Se S. Paulo tem a gloria de ser o berço natal do autor do Guarany, o Pará tem tambem o orgulho de ter sido preferido por elle o territorio de sua patria idolatrada, em cujo horisonte o crepusculo vespertino do ultimo dia de sua vida fosse doirado pelos lampejos multicores de seu sol cadente e ornamentado pelos trillos melifluos da grandiosa orchestra do passaredo que lhe acompanhara a sua derradeira invocação: — « *Minha Nossa Senhora...... Ave Maria.....* » — ultimas palavras proferidas, ou antes, cantadas em suspiro no momento em que ia deixar de cantar na terra para cantar no céu.)

Se S. Paulo teve a ventura de ouvir os primeiros vagidos no momento em que recebera a luz a retina d'aquelles olhos que souberam tão bem avaliar a belleza incomparavel das nossas florestas, a selvageria indomita dos nossos indios, sentir o murmurejar suave e cadencioso das nossas brisas, para reproduzil-as em torrentes de melodias e harmonias no seu immortal Guarany, o Pará teve tambem não menos a gloria de recolher na amphora das suas reliquias venerandas, o ultimo alento vital do egregio compositor e do mais devotado apostolo nacional da sublime Arte ingenita dos brasileiros, que como uma prova de eterna gratidão, não podendo offerecer-lhe uma partitura dera-lhe como reliquia aquella alvissima cabelleira frocada e basta que no auge das glorias occultara-lhe a fronte, cuja testa garbosa e orgulhosamente fora denominada — *Testa de lione*. —

Com isto não quero dizer que Carlos Gomes como patricio tivesse abdicado os fóros de paulista para

ser paraense..., não... longe de mim tal pensamento... quero dizer, sim, é que como artista, tendo-se entregado de corpo e alma ao Pará, morrera como o director do Conservatorio de Musica paraense e por conseguinte como maestro paraense.

Syntetisando toda a antiga tradição musical do Pará no maestro Henrique Eulalio Gurjão e a moderna em Carlos Gomes tendo por acolytos Corbiniano Villaça, e Meneleu Campos peço aos meus distinctos companheiros d'arte do Pará permissão para abster-me de declarar os seus nomes e feitos uma vez que todos são fócos reflectores d'estes grandes astros luminosos da Arte-paraense.

« Nasceu o maestro Henrique Eulalio Gurjão em Belém a 15 de Novembro de 1834, sendo os seus paes o major Henrique Pedro Gurjão e D. Anna Dorothéa de Andrade Gurjão.

Desde a infancia manifestou vocação pronunciada para a musica e, a 14 de Maio de 1852, seguiu viagem para Roma, no intuito de aperfeiçoar-se na divina arte.

Pertencendo a uma familia pobre, a muito custo alcançou a realisação deste sonho, pelo que havia muito elle almejava.

A Assembléa Provincial, pela lei n. 218, de 16 de Novembro de 1851, concedera-lhe a modesta pensão de 800$000 annuaes, que era insufficiente para sua subsistencia n'aquella cidade, pelo que foi auxiliado pelos seus irmãos Hilario Maximiano Antunes Gurjão, então capitão de artilheria, e Francisco Pedro Gurjão, chefe de secção da extincta Thesouraria da Fazenda.

Na capital do mundo catholico Henrique Gurjão estudou com o maestro Pacini autor de um numero consideravel de operas, das quaes se destacam:

Saffo (Napoles 1842), Medéa (Palermo 1843), Niccolo de Lapi (Rio de Janeiro 1855).

Em seguida elle matriculou-se no Instituto Musical de Genova onde obteve o diploma de Maestro.

Ainda quando alli se achava produzio elle as suas duas primeiras composições. Uma a que denominou *Ave Maria* e que lhe grangeou verdadeiros applausos de seus superiores e condiscipulos, foi escripta quando recebeu a noticia da morte de seu irmão Raymundo Gurjão, bacharel em engenharia; a outra uma missa a grande instrumental, que foi executada no Pará por occasião de uma festividade do Espirito Santo.

Quando voltou da Italia, tocou no Rio de Janeiro com o fim de abraçar o seu irmão Hilario, que, com o posto de Tenente-Coronel, commandava então a fortaleza de Santa Cruz.

Henrique Gurjão havia já escripto a sua mimosa opera — *Idalia*. —

O referido official pediu-lhe com instancia que a levasse a scena alli; o Maestro, porém, recusou-se, allegando que ella era dedicada aos seus comprovincianos e, por isso, só no seu torrão natal desejava fazel-o. Não obstante elle compoz alli a *romanza* de grande effeito — *As doces crenças do primeiro amor* — conhecida por *Laranjeira*, cuja letra foi do poeta Bruno Seabra.

Partindo para o Pará lá chegou a 14 de Novembro

de 1861, cheio do mais inexprimivel contentamento, não somente por trazer coroado do melhor exito os seus mais ardentes desejos, como tambem por ver-se restituido ao seio de sua familia e á companhia de seus amigos.

Quando fundou-se a primeira Escola Nacional no Pará, Gurjão foi logo lembrado para a cadeira de musica, na qual conservara-se até a sua morte.

Possuia tambem um gosto aprimorado, e escrevia com muita facilidade.

Além dos seus trabalhos já apontados podemos mencionar os seguintes:—O importante funeral pelo fallecimento de D. Pedro V; o galope *Hilaridade*, que offereceu ao maestro Colás e que, quando executado no theatro da Paz, por occasião do beneficio do mesmo, foi muito applaudido; o *Hymno do Trabalho*, offerecido aos artistas e executado por quatro bandas marciaes por occasião de se inaugurar a Exposição Artistica e Industrial; a missa de *requiem* e o *Libera me* do funeral de seu irmão o General Hilario de Gurjão; o *Hymno Paraense*, a Romanza *Presente e Passado*, *La Vedova*, *Il desiderio*, *La partenza*, *Una rimembranza*, *Il giuramento*, *La lontananza*, e Hymno a Carlos Gomes, além de muitas missas para festas, marchas para bandas marciaes, e hymnos para diversas associações.

Quando o Dr. Francisco da Silva Castro foi Provedor da Santa Casa de Misericordia, encarregou ao maestro de escrever uma missa para a festa de Santa Izabel, padroeira do Hospital desta pia instituição, fundada em 25 de Julho de 1787 pelo sexto bispo d'esta

se D. Frei Caetano Brandão; e emquanto aquelle
itavel cidadão occupou o referido cargo, a com-
ão de Hilario Gurjão foi cantada todos os annos.
ío theatro Providencia que existiu outr'ora
rgo das Mercês, foram levadas á scena duas
evilles, uma escripta por Luiz Bauna, e outra pelo
Marcello Lobato de Castro, sendo de Henrique
io a musica de ambas, que foram muito applau-
.

) festejado maestro casou-se com D. Anna Maria
rvalho Gurjão e falleceu em um sitio da Bahia
l, a 27 de Julho de 1885.

'oi sepultado em Belém e deixou sete filhos.

Sua morte foi bastante sentida e se os seus gran-
merecimentos não foram conhecidos por todo o
lo, foi devido a falta de recursos acompanhada de
xcessiva modestia.

A *Idalia*, essa opera extraordinariamente bella,
timadissimo maestro paraense, foi representada
primeira vez no theatro da Paz na noite de 3 de
mbro de 1881, tendo elle sido chamado a scena
vezes para receber as mais estrondosas provas de
ração e apreço.

CORBINIANO VILLAÇA. [1] Natural do Pará onde
: joven manifestou a sua grande vocação, Villaça
nais tarde para Paris onde durante annos fez serios
os com um dos mais notaveis professores da
de Opera.

A sua carreira artistica começou em Angers onde
e um grande successo perante o publico.

[1] Brasil Magazine. S. Paulo.

Cantou depois nos theatros de Versailles e de Chai tres, tambem em França. Mais tarde foi uma das gran des figuras da estação lyrica de Manáus.

Em Lisboa e no Porto, Buenos Ayres e Montevideu Rio de Janeiro, Bahia e S. Paulo, Villaça é sempre applaudido nos magnificos concertos que organisa.

Em Paris, no anno passado deu differentes festivaes na Sala de Trocadéro, no *Grand Palais*, na Sala de Festas da Sourbonne, na Sala de Festas do *Journal* e ultimamente no concerto de Boudinière. A' es concorreu uma numerosissima assistencia de tu quanto ha de mais saliente e elegante na grande co nia brasileira de Paris. Sua Alteza a Condessa d' era a primeira a dar o signal dos applausos que cob a magnifica e bem timbrada voz do artista, inte tando com arte e paixão o papel de Grande Sacerd Sansão e Dalila de Saint-Saens. Villaça manife n'este papel, o qual identifica maravilhosament cantor de verdadeira escola, tendo no seu jogo de uma grande nobreza de movimentos. Além d Berth de Soyer, e M. Casset, da Grande Opera, ram tambem parte d'este concerto: a Senhorit de Araujo, festejada compositora brasileira que se destacado nas composições *Ave Maria*, *reaux*, *Voyage dans le bleu*, *Cloches pla* merecera do grande Massenet o seguinte elog a leitura n'um jornal francez *Le Gaulois*, de suas publicações: «Je lis votre melodie dans le Je me souviens de vous l'avoir entendu cha *Toutes mes admirations*. M. Massenet»; Mll Marot, uma das melhores interpretes das

Carlos Gomes e da Jupyra de Francisco Braga; Douaillier da Opera, Vargas e Mll.e Derville do Odeon e M. Cleuron, todos grandes figuras artisticas nos theatros parisienses.

São dignos de nota n'este concerto a soberba scena final da *Moema*, do nosso eminente compositor Delgado de Carvalho, os romances *Une Larme e les Rêves*, *Automne* e *Gavotte*, de Gina Araujo que foram bisados, e o trio do 3.º acto do Guarany, de Carlos Gomes, admiravelmente interpretado por Mll.e Marot e pelos Srs. Cassel e Villaça.

MENELEU CAMPOS. Para se avaliar o grande merito d'este notavel artista paraense, basta o seguinte facto:

Corria o anno 1898 quando houve uma reforma no regulamento do Conservatorio de Milão onde cursava o nosso distincto compatriota. Era o seu ultimo anno. Não sabendo a que regulamento devia se submetter nos exames em Maio do anno seguinte, dirige Meneleu ao ministerio da Instrucção Publica, no mez de Outubro, uma petição que lhe foi deferida designando o antigo programma. Porém dous mezes depois, chegou um novo programma, surprehendente em razão das [illegible]sas exigencias do mesmo, como se vê: Fuga a 5 vozes com palavras em latim, com tempo marcado: 18 horas para a prontificação do trabalho; [illegible] para violino e piano, dentro do mesmo tempo; lyrica e instrumentação da mesma para orchestra, e côro, igualmente dentro de 18 horas; execução de uma partitura de opera, ao mesmo tempo

cantada com a letra do libretto; execução ao piano de uma partitura orchestral!

Dirigindo-se Meneleu a casa do Director do Conservatorio, o maestro Gallignani, para inteirar-se das materias do programma primitivo, foi informado de que tinha de se sujeitar, não aos exames d'aquelle programma, mas sim aos do novo regulamento, devendo portanto preparar-se dentro de dous mezes para o augmento das materias do exame, segundo o novo regulamento em vigor.

Em summa, chegou o dia 17 de Maio, em que elle devia ir saber qual o horario dos exames, e qual não foi a sua surpreza, quando na lista exposta dos examinandos de magisterio o unico nome era o seu!

Leu mais, na mesma lista, que, além do exame de dramatica constante do antigo programma, teria de fazer os exames de violino, orgão, canto-chão gregoriano, physiologia do canto e piano, sendo para notar que todos estes exames não constavam da nota, que lhe foi entregue dous mezes antes!!

Calcule-se, á vista d'isto, quantos e quaes os obstaculos que se lhe antepuzeram na propria vespera de seus exames!

No dia 18 apresentou-se elle ao exame de fuga; e fel-o em 16 horas, *2 horas menos* que o tempo marcado pelo regulamento, que eram *18 horas*, dentro das quaes deveria elle apresentar o referido trabalho.

No dia 20 fez exame de piano; no dia 21, exame de composição de uma sonata para violino e piano, que tambem fez em 16 horas.

No dia 22, exhibiu-se sobre o conhecimento technico de violino, satisfactoriamente.

No dia 24, ás 8 horas da manhã, fez exame de dramatica e os seus examinadores, os notaveis professores Corio e Monte, ficaram enthusiasmados, a ponto do professor Corio bater com o punho na mesa dizendo: «*Ma bene, bene, perduici cosa si vuole di più*?

As 11 horas do mesmo dia 24, fez o difficilimo exame *di canto-fermo gregoriano* e tambem de *physiologia do canto*. Tanto um como outro exame satisfizeram explendidamente segundo manifestaram-se os seus eximios professores.

No dia 25 fez exame de *Ideale* (scena lyrica extrahida da Werther de Gœthe) com instrumentação para orchestra. Gastou n'este exame 14 horas, quando o regulamento concede 18!

No dia 26 fez exame de leitura ao piano de um *spartito* com canto e de uma partitura de orchestra.

Em 28, as 7 1/2 da manhã foram examinados em sua presença os seus trabalhos.

A commissão dos examinadores foi composta dos Srs. Director Gallignani, professor Luigi Mapelli, Coronaro e Gatti.

Os seus trabalhos de composição foram executados ao piano, pelo eximio professor Sr. Mapelli.

Apreciaram manifestamente a *fuga* e os outros seus trabalhos de composição, e especialmente o *Ideale*.

Para avaliar quanto agradou esta bellissima scena lyrica basta dizer-se que ella foi executada e repetida quatro vezes — e o Sr. Director Gallignani a cantava

com enthusiasmo, mostrando-se verdadeiramente satisfeito e fazendo observar aos examinadores que este trabalho fôra feito apenas em 14 horas, menos quatro das que exige o regulamento, e *com instrumentação para orchestra.* »

ANTONIO CARLOS GOMES. Nasceu este notavel maestro brasileiro a 11 de Julho de 1836 e não a 14 de Junho de 1839 como geralmente se diz; morreu em Belém (Pará) a 19 de Maio de 1896.

Era filho do distincto musico Manoel José Gomes, chefe de orchestra e professor de musica em Campinas, e irmão do acclamado violinista José Pedro de Sant'Anna Gomes.

Desde cedo, desde os seus primeiros annos, Carlos Gomes revelou-se o genio portentoso que ao depois o mundo admirou e applaudiu.

Aos quinze annos já compunha musica; e quando apenas soletrava os rudimentos da arte sublime que a sua inspiração tanto elevou, fugia para pontos solitarios e ahi, com a partitura do *Trovador*, punha-se a estudal-a amorosamente!

Eram os ensaios de aza da aguia, que annos mais tarde devia voar caminho da posteridade gloriosa levando preciosos documentos do seu genio musical.

Ao principio da carreira para que naturalmente tendia, seu velho e honrado pae fez-lhe opposição: queria-o para ajudal-o na sua profissão de mestre de musica em Campinas; queria-o para tocar nas egrejas as missas cantadas; não queria-o para compositor.

Sempre á imposição tradicional de certos paes intransigentes a quererem que seus filhos sigam uma

carreira que seu genio e seu temperamento não abraçam.

Carlos Gomes, porém, ouvia a voz do genio a chamal-o para um centro de animação e amplitude.

Teimou portanto em sahir da cidade natal para o Rio de Janeiro, d'onde ao chegar fugido escreveu a seguinte carta expressiva a seu pae:

« Rio, 22 de Junho de 1860. Meu pae. Nem sempre se deve julgar as cousas pelas apparencias. Não só em Campinas, Itú, S. Paulo, como em outros logares da nossa provincia, deixa de ser conhecido o meu caracter. Por conseguinte, cheio de esperanças de que justiça me será feita mais tarde dei o passo que dei. Uma idéa fixa me acompanha, como meu destino. Tenho eu culpa, por ventura, de tal cousa, se foi Vossemecê que me deu o gosto pela arte a que me dediquei e si seus esforços e sacrificios fizeram-me ganhar ambição de glorias futuras?

Não me culpe pelo passo dado hoje. Juca foi testemunha do que se passou em S. Paulo: da estima e das ovações que recebemos dos estudantes. A educação que Vossemecê me deu e o meu procedimento até hoje me dão o direito de esperar de meu pae uma certa confiança e um animador *espera!*

A minha intenção é fallar ao Imperador para obter d'elle protecção afim de entrar no Conservatorio d'essa cidade. Não perderei tempo; tudo isto que lhe estou dizendo lhe desgostará pelo motivo de eu ter sahido de lá sem sua licença, mas tenho confiança na minha vontade e no pouco de intelligencia que Deus me deu. Nada mais lhe posso dizer n'essa occasião mas affirmo

a Vossemecê que as minhas intenções são puras e que espero desassocegado a sua benção e o seu perdão. Seu filho — Antonio. »

Bemdicta desobediencia, que tempos depois ia transformar lagrimas de saudades em prantos de orgulho!

Matriculando-se no Conservatorio do Rio, de que era director Francisco Manoel da Silva, autor do nosso Hymno Nacional, por ordem do Imperador e protecção da Condessa de Barral foi logo admittido na aula de composição dirigida pelo professor italiano Giochino Giannini, de quem, como dos demais mestres, conquistou em pouco tempo, pelo estudo e talento, a sympathia e predilecção.

Auxiliado por poderosa força de vontade e por essa confiança que em si mesmo têm as individualidades geniaes, em 4 de Setembro de 1861 fez cantar sua primeira opera em 3 actos, *A Noite do Castello*, que foi delirantemente applaudida pela platéa fluminense, sendo condecorado pelo Imperador com a Venéra da Ordem da Rosa, cravejada de brilhantes.

Seus conterraneos de Campinas deram-lhe uma corôa de ouro massiço; as senhoras do Rio uma batuta tambem de ouro, e Francisco Manoel offereceu-lhe em nome da orchestra uma batuta de unicornio.

Antes, porém, por occasião da festa annual do Conservatorio ja havia Carlos Gomes recebido o premio de uma medalha de ouro, em recompensa a uma *Cantata* que compuzera para ser executada na Academia das Bellas Artes, em presença do Imperador.

Por uma outra *Cantata* religiosa, escripta para a

Santa Cruz dos Militares foi elle distinguido com a cadeira de regente da orchestra e ensaiador do antigo *Theatro Lyrico Nacional*.

Em 1863 a despeito das intrigas e invejas levantadas contra seu merito subia á scena sua segunda opera — *Joanna de Flandres*. —

O Imperador ficara de tal modo satisfeito com esta segunda manifestação do fulguroso genio de Carlos Gomes que lhe offerecera expontaneamente meios para aperfeiçoar seus estudos na Europa, durante quatro annos.

A 8 de Dezembro de 1863 seguiu para a Italia, indo matricular-se no Conservatorio de Milão.

Em 1866, um anno antes do tempo prescripto, recebia a Carta de Maestro compositor, coroado de honrosos elogios de seu mestre de composição Lauro Rossi, director do Conservatorio.

Logo que sahiu do Conservatorio escreveu para a revista humoristica de Antonio Scalvini, *Se sa minga*, que no dialecto milanez quer dizer — *Não se sabe* — a musica cujo extraordinario successo obtido no theatro *Fossate* em 1866, valeu-lhe a estima geral. A canção do — *Fucile ad ago* — conquistou verdadeira popularidade. A musica de uma outra revista: *Nella luna* de E. Torelli — Viollier cantada no theatro *Carcani* em 1868 fora igualmente applaudida.

Mas Carlos Gomes não podia se limitar somente a estes generos de composições ligeiras nas quaes elle não podia dar vôo as suas inspirações geniaes.

Uma noite, n'um café, ouviu um vendedor ambulante de livros e jornaes mercar: o Guarany! Romance

brasileiro! Historia de selvagens! Quem quer comprar?

Carlos Gomes, como que impellido por uma mola, levanta-se de um salto, compra o eterno romance brasileiro de José de Alencar, que ainda não havia lido. Após a sua leitura brotara-lhe logo a idéa de traduzir na musica toda a casta meiguice da alma de Cecy, toda a bravura indomita de Pery, toda a magestade soberba das selvas brasileiras.....

E, longe da patria, deu á patria a regia dadiva do *Guarany*, opera, que não ha coração brasileiro que se não emocione ao ouvil-a; paginas, que o criterio sevéro dos mestres poderá respigar falhas, mas em que todos nós apénas encontramos ardentes enthusiasmos e ousadias de inspiração, culminancia da musica nacional, tal como o poema de José de Alencar o é da litteratura patria!

O valor do Guarany ficou logo proclamado no proprio acto da sua acceitação no theatro — *Scala*. —

Obra de um estrangeiro desconhecido, necessario fôra ter merecimento para que a direcção deste theatro a acceitasse. E com grande successo foi ella cantada alli a 19 de Março de 1870, o delirio appossando-se de todos os espectadores, que no final fizeram ao maestro e aos artistas uma enthusiastica saudação de perto de meia hora.

Noticiando esse memoravel acontecimento disse o nosso mavioso poeta Luiz Guimarães Junior, então na Italia e testemunha ocular: « Por todos os cantos da cidade surgiam cartazes do tamanho de um homem, do tamanho de uma casa, do tamanho de um theatro. A curiosidade publica crescia como o refluxo do

-. Amontoavam-se duas tres, dez, vinte pessoas frente dos cartazes.

— Il Guarany! liam uns.

— Il Guarany! liam outros.

Havia gente que lia comsigo apénas, o que impor-a um vastissimo obsequio á etymologia da palavra.

O espectaculo estava annunciado para as 8 horas.

A's 6 custava-se a romper a multidão. O ciume, -misade, a admiração e a emolução corriam ao cesso ou á derrota do *maestro* brasileiro.

E' uma platéa a que concorrem uns 200 *maestros* npositores, pelo menos.

A's 7 horas jantava Carlos Gomes ainda no hotel, companhia do regente do *Scala*, Terziani, do *estro Faccio*, (autor do Amleto) de seu dilecto ta d'Ormeville, do emprezario Bonolla e dos tres sileiros que ahi se achavam em Milão, os Srs. José lro de Sant'Anna Gomes (seu irmão) Lessa Para-s e Antonio Carlos do Carmo. Os brindes trocaram-ivamente ao tinir dos copos e ao fumejar do cham-gne!

— Ao teu triumpho, Carlos Gomes!

— Maestro! á sua proxima victoria!

— Viva Carlos Gomes!

— A posteridade é tua d'aqui a pouco!

O nosso *maestro* nos ensaios tão sezudo e silen-so, entrou aquella vez pelo theatro a dentro folgazão, titante como quem vem mesmo de um banquete gre! Os empregados de scena, coristas, cantores, ilarinas, etc., ao verem-n'o assim exclamam, rodean-o:

— Bravo! Como está hoje! Sim senhor! Confiança em si em primeiro logar! O successo é certo, *maestro!*... E' certo o successo do Guarany!...

E Carlos Gomes distribuia apertos de mão, ria-se, galhofava, agradecia, palpitava de prazer e esperança como um noivo venturoso!

Faltavam dez minutos para romper a ouvertura.

O *Scala* communica-se pelo telegrapho. Os signaes electricos chamavam os artistas aos logares competentes no palco.

Quando Carlos Gomes viu os quatro centos figurantes da opera desapparecerem-lhe dos olhos, um por um, a simelhança das imagens multicores de um romance de Cooper, e espalhando a vista em redor, sentiu o isolamento em que o haviam deixado, tremeu como um condemnado!

Quiz chamar, quiz pedir a alguem para ao pé de si...

Nada! A orchestra marcou os primeiros compassos do *preludio* e o panno subia lentamente.......

....

No primeiro acto Carlos Gomes foi chamado á scena 7 vezes.

No fim do 2.º acto considerou-se um conquistador! Recebia parabens e abraços, rindo-se e agradecendo com o maior sangue frio e alegria deste mundo!

Quando cahiu o panno do ultimo acto, o delirio apoderou-se de todos! *Maestro, scenographo, artistas, comparsas*, vieram a scena, durando a saudação publica perto de meia hora!

Carlos Gomes, ao terminar o ultimo echo da ulti-

ma palma, partiu do theatro como a bala de um fuzil, metteu-se n'um carro e d'ahi a pouco estava em casa. Chapéu lançado sobre o piano, gravata ao ar, paletot ao fundo do quarto; sem pensar, sem tomar folego, sem despir-se até, mergulhou-se nos lençóes e tapou a cara hermeticamente como uma noiva chinesa!

— Venci, venci, venci a batalha! sibillava elle por debaixo da trincheira!

Aquella hora procuravam-n'o por todos os cantos e cafés de Milão os Srs. José Pedro de Sant'Anna Gomes, Lessa Paranhos e Antonio Carlos do Carmo.

— Más aonde está este louco!

Foram encontral-o em casa no mesmo posto, caladinho e quieto (como o sol que se esconde atraz do horisonte depois de ter illuminado o mundo).

O que se falou durante esta noite, o que se conversou, as esperanças e as chiméras que se trocaram até o romper do dia..... *Antes experimental-as do que julgal-as!*

No dia seguinte recebia Carlos Gomes o seguinte bilhete: «Meu caro discipulo, já *maestro*, dizer-te o orgulho de que me sinto possuido é impossivel e é inutil. Posso afiançar-te apenas uma cousa: — até hoje não me consta que *maestro* nenhum em tuas circumstancias, ganhasse victoria igual a do *Guarany!*

Encho-me de glorias e aperto-te em meus braços, feliz por considerar-me teu collega — Lauro Rossi.»

Além das ovações populares que recebeu o autor do Guarany, além da honrosa carta de parabens de seu mestre Lauro Rossi, além dos elogios da imprensa e

dos criticos, Carlos Gomes recebeu duas outras provas de apreço e tambem muito expressivas.

A princeza Mathildes, que o applaudira no *Scala*, encommendou-lhe um exemplar da partitura, quando fosse impressa; e o Ministro da Instrucção Publica apresentou ao Rei um decreto nomeando — a Carlos Gomes — Cavalheiro da Ordem da Corôa de Italia.

Conta-se que o grande autor da *Aida*, quando ouviu pela primeira vez o Guarany, reconheceu no 1.° e 2.° acto um filho seu, mas quando chegou ao 3.° acto reconheceu que havia em Carlos Gomes alguma cousa mais do que uma expanção de musica verdiana, e a magestosa: « *Oh! dio degli Aymoré* » causou-lhe tal impressão e assombro, que fel-o exclamar, cheio de enthusiasmo:

« *Questo giovane comincia, da dove finisco io.* »

Melhor elogio não podia receber Carlos Gomes proferido pelo mais celebre dos compositores italianos.

Possue esta bellissima opera brasileira duas symphonias, das quaes a segunda fora escripta em 1871, quando elle teve a gloria de ver o seu trabalho escolhido para celebrar a abertura da *Exposição Industrial de Milão*.

Podem os criticos censurarem esta opera e acharem nella uma imitação da forma verdiana ou meyerbeeriana; podem os invejosos accusarem a bellissima canção dos aventureiros: — *Senza tetto e senza cuna* — como um plagio de canção hespanhola ao que muitas vezes Carlos Gomes replicara: *O aventureiro era hespanhol: não havia, portanto, de cantar uma canção grega*: critiquem a vontade, censurem desapiedada-

mente, o Guarany ha de ser sempre a opera predilecta dos brasileiros.

A symphonia do Guarany, pelo menos, está hoje, pode-se assim dizer, sagrada como o *Hymno da Arte Brasileira*, e ha de ser sempre ouvida, em toda parte, entre applausos de enthusiasmo e de admiração, convulcionando as fibras do patriotismo!

Em quanto a força indomita de Pery traduzir a força indomita dos nossos athletas, em quanto a magestade altiva e soberba do Cacique, Rei dos Aymorés, representar a grandeza e o imperio de nossas selvas, em quanto o amor e a dedicação da casta e meiga Cecy symbolisar a delicadeza da mulher brasileira, o Guarany ha de sempre derramar em nossos corações esse sentimento de amor nacional, que se sente, que se comprehende, porém, que até hoje só foi traduzido pelo genial maestro no colorido d'esta grande téla melodica cuja orchestração fala e brada, soluça e geme, e da qual parece até desprenderem-se os suaves aromas de nossas florestas americanas, de *uma orchestração que cheira até*, nas phrases do poeta.

Depois do Guarany deu-nos o maestro a sua opera favorita, a *Fosca*, cuja phrase inicial servindo de *leit-motiv* é de uma idealisação tão bella e sublime quanto o azulado céo de Veneza a Bella onde a scena se realisara no anno de 944.

Cada desenvolvimento do *leit-motiv* d'esta opera parece uma fresca pintura d'aquelles sumptuosos palacios que, traduzindo a velha e tradicional aristocracia de Veneza no tempo do senhorio feudal, se reflectem

sobre o espelho de seus lagos como palacios encantados das fadas mythologicas dos contos medievaes.

Na Fosca não se encontra uma só phrase, um só traço commum ou trivial, tudo é nobre e grandioso como de Veneza são nobres as suas bellissimas pontes, as suas elegantes habitações, os seus poderosos monumentos e as suas invejaveis pedras.

A Fosca foi escripta com tanta arte e inspiração que mereceu os mais francos elogios de Gounod, o celebre compositor do *Fausto* de Gœthe, por occasião de assistir os seus ensaios; no entretanto teve muito mau exito devido a que os italianos em 1873 ainda não estavam habituados a ouvir outras musicas a não ser as vasadas na primeira forma de Verdi, Rossini ou Bellini, em que o elemento essencial era a melodia.

Isto, porém, não o deshonra uma vez que no mesmo anno e no mesmo theatro a *Lohengrin* de Wagner fora vaiada pelos mesmos espectadores.

Em 1874 no theatro *Carlo Felice* de Genova é applaudida enthusiasticamente a *Salvator Rosa*, a mais popular, na Italia, das operas de Carlos Gomes.

A' *Salvator Rosa* seguem-se a *Maria Tudor*, (1879) Schiavo, (1888) e Condor (1891), sendo estas duas ultimas consideradas as obras primas do infatigavel e glorioso compositor.

Lo Schiavo, foi cantado no Rio de Janeiro a 27 de Setembro de 1889, merecendo por isto a grande dignataria da ordem da Rosa com que o Imperador o agraciara.

Só a ouvertura d'esta opera é um monumento d'Arte, no genero descriptivo; só pode, porém, avaliar

a belleza de sua forma e a segurança de seus traços quem tiver lido *O navio negreiro, Vozes d'Africa* e *Tragedia no lar* de Castro Alves.

O *Condor*, cantado no *Scala* de Milão, em 21 de Fevereiro de 1891, foi considerado opera de valor inestimavel e digna dos encomios dos que acceitam sobre o drama lyrico idéas mais compativeis com o bom senso e gosto.

Além d'estas operas indicadas escreveu ainda Carlos Gomes o *Hymno Academico*, considerado a *Marselheza* dos academicos de S. Paulo; *Hymno do Centenario Americano*, (a pedido do Imperador para a Exposição de Philadelphia) em 1876; *Hymno ao Ceará Livre*: *Hymno do Centenario de Camões*; (composto na Bahia em 1880, executado em nosso theatro S. João e na mesma noite no theatro Pedro II do Rio de Janeiro); dois actos de opera *Os Mosqueteiros do Rei* ou *Gabriella de Blossac*, fundado sobre um episodio da mocidade de Luiz XV, a qual nunca foi concluida porque o *librettista* não poude achar um final do agrado de Carlos Gomes, segundo affirma o nosso talentoso poeta e dramaturgo Dr. Silio Boccanera Junior, em seu livro *A Bahia a Carlos Gomes*, de onde extrahi parte d'este apontamento biographico.

Moema, Leona, Palma, Ninon de Lenclos, Cavalheiro Bizarro e *Cantico dos Canticos*, são outras tantas operas não terminadas.

No genero livre escreveu tambem o poema vocal e symphonico, a quatro partes, *Colombo*, que foi executado no Rio, em 1892, por occasião das festas do descobrimento da America.

Não obstante o seu grande e monumental talento não se esquecera o nosso genial compositor de cultivar o genero popular e suggestivo de nossas modinhas, legando aos nossos trovadores, a quem não cansava de aconselhar, animar e applaudir, um grande numero d'essas producções. D'entre estas podemos mencionar como umas das mais bellas: *Tão longe de mim distante*, que foi cantada pela primeira vez n'esta capital da Bahia em 1864, pela *prima dona* F. Tabacchi, em a noite do seu beneficio no theatro S. João; *Bella nympha de minh'alma; Conselhos* e *Suspiros d'alma*, etc.

O que se acaba de ler basta para se formar a corôa de louro que eternamente ha de cingir a cabeça d'este notavel brasileiro por quem o Brasil tanto se ufana e orgulha por ver as suas operas cantadas e applaudidas nos principaes theatros de Milão, Florença, Napoles, Roma, Londres, Paris, S. Petersburgo e Lisboa, etc.

Aqui termina a ultima phase que classifiquei de *nativista* no desenvolvimento da arte musical no Brasil.

FIM

INDICE SUMMARIO

PRELIMINAR

Pags.

Concepção mundial do sentimento musical . . 5

Meios para se achar a pedra fundamental da arte musical em um paiz dado 5

Modos de se encarar a historia artistica ou literaria de um povo 6

Influencias que concorreram em cada periodo de desenvolvimento para a formação do cunho original ou typico da musica popular brasileira 6

CAPITULO I

Influencia indigena

A musica entre os indigenas 9

Documentação dos escriptores do seculo XVI sobre a predilecção dos selvagens pela musica e especialmente pelo canto. 9

Gabriel Soares e seu livro—Roteiro do Brasil— 9

Fernão Cardim e seu livro— Narrativa Epistolar de uma viagem ao Brasil 10

Pags.

Jean de Lery e seu livro — *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* 10

Especimens musicaes de uma canção fauniana e de um sabath dos nossos aborigenes publicados por Jean de Lery 11

Impressão enthusiastica de Lery perante a execução grandiosa d'estes cantares, em um espectaculo, ao ar livre, no qual dançaram, cadenciada e uniformemente, cerca de 600 homens 11

Estudos sobre o estado da musica no seculo XVI e sua influencia sobre o sentimento humano confrontados com o *sabath* dos indigenas e o *candomblé* africano 12

Descripção de um *candomblé* e de um *sabath* indigena 15

A festa do cauim celebrada por occasião da bençao do *Caraibebês*. 16

INSTRUMENTOS INDIGENAS

Instrumentos de sopro. 19

Instrumentos de percussão. 20

INFLUENCIA JESUITICA

Importação da musica sacra europêa pelos missionarios e sua amalgama 21

Estado da musica sacra no seculo XVI . . . 21

Separação da musica profana da religiosa . . 21

	Pags.
Lucta entre as tres igrejas: christã, lutheriana e calviniana	21
Creação das tres escolas de musica sacra: romana, allemã e franceza, chefiadas por Palestrina, Walther e Clement Marot.	21
Influencia dos padres Navarro, Nobrega, Anchieta e Alvaro Lobo	22
Poder das ladainhas e dos bemdictos sobre os indigenas por occasião das catecheses e das missões	22
Descripção feita pelo padre Fernão Cardim, em 1583, das aldeias indigenas catechisadas. .	22
Relação dos padres cantores e organistas que vieram com Fr. Henrique de Coimbra na esquadra de Pedro Alvares Cabral . . .	22
Juizo de Theophilo Braga sobre a influencia dos missionarios jesuitas no Brasil no seculo XVI.	23
Descripção do auto Pregação universal, de Anchieta, pelo padre Simão de Vasconcellos.	23
Descripção do auto O Martyrio de Jesus, escripto em castelhano por Anchieta e depois traduzido em portuguez pelo padre D. João da Cunha	24
Opinião de Mello Moraes sobre o auto hieratico Santa Ursula, de Anchieta	26
O auto Mysterio das onze mil virgens . . .	26
Dialogo pastoril escripto em castelhano, portuguez e dialecto indigena, que se representou na Bahia em 1583.	27

Pags.

Dialogo da Ave Maria pelo padre Alvaro Lobo, tendo por thema cada palavra da Saudação Angelica 27
O Martyrio de S. Sebastião, auto representado no Rio de Janeiro, em 1583 27
O Rico avarento e Lazaro pobre, effeitos de sua representação em Pernambuco, em 1575 . 27
Influencia de frei Euzebio de Mattos, irmão do grande trovador e poeta satyrico Gregorio de Mattos; frei Antão de Santo Elias, e frei Francisco Xavier de Santa Thereza . 28
Primeiros fundadores da escola instrumental no Brasil 28

CAPITULO II

Influencia portugueza, africana e hespanhola

Vinda dos portuguezes e hespanhoes favoritos das dynastias dos Phelippes; recursos de que dispunham estes homens 29
Importação do elemento africano e sua escravisação 29
Fusão dos costumes e do sentimento musical d'estas tres raças com a dos indigenas . . 29
O lundú, a tyranna e a modinha como a resultante d'esta fusão. 29
Importação das modas, soláus e serranilhas portuguezas 30
Importação dos boléros, habanéras e tyrannas hespanholas. 30

Pags.

Importação do lundú africano 30
Identificação da chula, do tango e do lundú brasileiro 30
Contestação sobre o erro da origem do lundú . 31
A nova variante do lundú: o Maxixe . . . 31
Modos antigos e diversos de denominar o lundú e sua dansa nos differentes Estados do Brasil. 31
Referencias de D Eduardo Oscon em seus *Cantos Andaluces* sobre o fandango hespanhol . . 32
O corta-jaca, o miudinho, o choradinho, o bahiano, o côco. empregados como figuras na dansa do samba 33
Costumes e usos brasileiros cujas musicas nunca se caracterisaram nacionaes 33

BAILES PASTORIS

Origem do baile pastoril e sua historia . . . 34
Modo de denominar o baile pastoril nos diversos paizes da Europa. 34
Descripção do Baile da tentação 35

RANCHOS

Origem dos Ranchos e sua historia 36

TERNOS

Origem dos Ternos e sua historia 37

CHEGANÇAS

Origem das cheganças, sua historia e suas classificações 39

Pags.

Descripção da chegança dos marujos feita por Mello Moraes 39
Musica e letra da barcarola dos marujos e da Náu Catharineta. 41

CONGOS E TAYERAS

Origem dos Congos e Tayeras e sua historia . . 49
Descripção feita por Silvio Romero nos seus Cantares brasileiros 49

QUICUMBRES E QUILOMBOS

Origem dos Quicumbres e Quilombos. . . . 52
Descripção das danças negras usadas nos diversos Estados do Brasil. 52
Descripção dos instrumentos empregados n'estas dansas 52
Descripção de um batuque no Maranhão . . . 53
Descripção das festas e das dansas executadas na Bahia e no Rio de Janeiro por occasião do casamento de D. Maria I 53

REINADOS

Origem do Reinado e sua historia. 54

REISADOS

Origem dos Reisados e sua historia 55
Modo de pensar de Alexandre Herculano sobre os costumes e usos tradicionaes 56

Pags.

Como a architectura copiou nas ruinas do templo archaico os moldes da sua ornamentação . 56

Como Wagner, Beethoven, Mozart, Haydu, Bach e os grandes mestres contrapontistas Josquin de Prez, os Rolandos de Lassus, os Palestrinas edificaram as suas melhores operas sobre motivos populares 57

Weber, Schumann, Schubert, Glinka e Grieg folk-loristas 58

Juizo de Becford, de Stafford e de Freycinet sobre a modinha e o canto brasileiro. . . 59

Bases para a fundação da opera nacional. . . 59

O Bumba meu boi, sua historia e descripção. . 60

Descripção dos reisados: Cavallo marinho. Seu Antonio Geraldo, Mestre Domingos, Pica-Páu, Calangro, Caipora Zé do Valle e Cacheada. 67

Apreciações sobre o reisado da Borboleta do Maracujá e do Pica-Páu; sua comparação com o *vaudeville* francez; descripção, quadro e canto; vestigios de sua antiguidade comparada com uma serranilha de Gil Vicente. . 67

Origem do reisado José do Valle; canto antigo e sua variante moderna 74

Descripção do reisado da Cacheada e seus personagens 79

CANTIGAS DE RUA

Sua origem suas classificações e seus cantares . 79

Pags.

CANTARES DE RODA

Condessa d'Aragão, a Moda da Carrasquinha, Senhora D. Sancha, Ciranda Cirandinha; suas musicas e suas dansas 82

CANTILENAS DE BERÇO

Senhora Sant'Anna, Mucama creoula, Xô passarinho e sua historia, Maria Cachucha . . 90

CANÇÕES BACCHICAS

Papagaio Periquito, Como canta o papagaio, Saudamos á dona da casa, Bate as azas beija flor 96

ABOIAR

Sua origem e sua historia 98

ARRAZOAR

Sua origem e seus cantares 99

Dr. Barbosa Rodrigues e seus escriptos sobre o nosso *folk-lore* 104

Coelho Netto e suas apreciações sobre Couto Magalhães 106

Traducção no fundo moral das tres quadras colligidas no Pará, em S. Paulo e Cuyabá por Couto de Magalhães 107

O jogo da capoeira ou a arte de esgrima dos nos-

Pags.

sos aborigenes; rhythmo onomatopaico de seus assaltos, sopapos, raspas. ponta-pés, cabeçadas, etc. 108

CANÇÃO DO FIGUEIRAL

ua origem, sua historia e sua musica . . . 109

XACARA DO CEGO

ua historia e sua musica 112

BERNAL FRANCEZ

ua historia e sua musica 116

D. SILVANA

ua origem e sua historia. 120

CANTICOS DO VIATICO E BEMDICTOS

ua origem e sua historia 125

CAPITULO III

Influencia bragantina

Pags.

Mudança da capital do Brasil e sua influencia sobre musica. 129
Guyau e seus estudos sobre o poder psychico da arte musical. 129
Informações de François Pirard sobre a musica na Bahia no anno de 1610. 130
Influencia jesuitica sobre as bellas artes no Brasil 131
Apreciações sobre a modinha brasileira . . . 131
Claudio Manoel da Costa, Ignacio José d'Alvarenga Peixoto, Thomaz Antonio Gonzaga, Domingos Caldas Barbosa, Antonio José e suas influencias sobre a modinha brasileira 132
Trovadores notaveis do tempo de D. João VI e de D. Pedro I. 133
Estylo, forma e caracteres das modinhas, das tyrannas e dos lundús brasileiros . . . 135

ORIGEM DA MODINHA

Os gregos, suas canções romanticas e seus mythos musicaes 139
A igreja christã, as crusadas e sua influencia sobre a musica. 140
Apparecimento dos primeiros romances cavalheirescos 140

Pag.

Os trovadores francezes e os mestres cantores allemães no seculo XII 140
A Italia no seculo XV e as canções napolitanas e sicilianas 141
Formas romanticas do seculo XV 141
Influencia do romance sobre a evolução da arte musical 142
Descripção das primeiras representações theatraes nas cortes dos Medecis 142
Vincenzo Galilei e os primeiros romances monodicos 143
Os creadores da monodia e a queda do contraponto neerlandez 144
A França, Allemanha, Italia, Hespanha e Portugal e seus mestres reformistas 145
Origem da modinha e sua importação para o Brasil 146
Theophilo Braga e seus estudos sobre a modinha brasileira 146
A serranilha e o soláu portuguez. 147
Os cancioneiros aristocraticos e os cantares de *ledino* na corte de D. Diniz 147
Gil Vicente e sua influencia nos cantares portuguezes 147
A serranilha de Estevam Coelho e o romance de Estavilar comparados com uma descripção de Gabriel Soares sobre os usos e cantares dos tupinambás 147
Como a modinha portugueza se caracterisou brasileira 149
Reapparecimento da modinha em Portugal . . 150

Pags.

Juizo critico do Lord Beecford e descripção de um saráu no Paço da côrte portugueza no reinado de D. Maria I 150
O critico musical Stafford e seus elogios á modinha brasileira 151
Sagração da modinha brasileira e seus paranymphos 151
Valor artistico de D. Marianna Victoria e do duque de Lafões 152
Influencia artistica dos reis de Bragança . . 154

INFLUENCIA DE D. JOÃO VI

Conceito de Alexandre Humbold sobre o Brasil 154
Primeiras idéas de mudança da capital do Reino de Portugal para o Brasil 155
Vinda de D. João VI para o Brasil. . . . 155
Conservatorio dos Jesuitas e o padre José Mauricio 157
Descripção de Balbi sobre o conservatorio dos jesuitas 157
D. João VI toma sob sua tutela o conservatorio e nomeia ao padre José Mauricio mestre e compositor da capella-real 158
Biographia do padre José Mauricio 160
Vinda de Marcos e Simão Portugal. . . . 164
Repto de Marcos Portugal ao padre José Mauricio e a victoria d'este 166
Composições do padre José Mauricio para a

Pags.

orchestra que viera com a archiduqueza D. Leopoldina. 167
Le due gemelle, drama musical composto pelo padre José Mauricio 167
Critica musical de Carmello Calvo sobre o *requiem* do padre José Mauricio 168
Neuckomm e Fasciotti proclamam na Europa o valor artistico do padre José Mauricio . 174
Padre Manoel da Silva Rosa e seu talento musical. 178
Dr. Manuel Ignacio da Silva Alvarenga e sua influencia sobre a musica. 178
João Leal e o sentimento musical de sua geração. 179
Marcos Portugal e sua Demofoonte 180
Inauguração do theatro S. João. 181
Operas de Marcos Portugal representadas no Rio de Janeiro 183
O juramento dos Nunes, drama allegorico que se cantou na inauguração do theatro S. João 183
Neuckomm mestre de musica de D. Pedro I e da imperatriz D. Leopoldina e as intrigas de Marcos Portugal 184
Spix e Martius, Alexandre Caldelaugh e seus escriptos sobre a musica no Brasil . . 184
Polycarpo, Porto e Joaquim Manoel como contemporaneo de José Mauricio. 185
Freycinet, sua opinião sobre a musica entre os brasileiros e seus elogios a Joaquim Manoel e as duas cantoras discipulas do Conservatorio dos jesuitas 185

Pags.

Continuação dos musicos contemporaneos do padre José Mauricio e Marcos Portugal. . 186

INFLUENCIA DE D. PEDRO I

D. Pedro I e sua biographia. 188
Composições de Pedro I 189
Hymno da Independencia e sua historia . . . 189
Hymno da Carta Portugueza e sua historia . 190
Descripção do espectaculo de gala realisado em S. Paulo, no dia 7 de Setembro, em regosijo ao Grito do Ypiranga. 191
Primeira execução do Hymno da Independencia 191
Cantoras que tomaram parte na primeira execução deste hymno 191
Drama e companhia executora d'esse espectaculo de gala 191
Acclamação de D. Pedro I e os hymnos que se executaram por esta occasião . . . 192
Factos que se deram com Evaristo da Veiga e D. Pedro I sobre o Hymno da Independencia 193
Erros do visconde de Cayrú sobre esse hymno 193
Contestação d'esse erro 194
Letra dos hymnos de Evaristo da Veiga compostos pela Independencia 194
Pedro I como trovador. 199
Nobreza e aristocracia da modinha brasileira na côrte de D. Pedro I 200

INFLUENCIA DE D. PEDRO II

Pags.

O Hymno Nacional ou Hymno do 2.º Imperio e a abdicação. 200
Versões que correm sobre o Hymno Nacional 201
Influencia que exercem os hymnos nacionaes sobre o sentimento de cada povo . . . 202
A canção de Rolando e sua influencia sobre os francezes na idade media 202
A Marselheza, sua historia e a grande influencia que elle exerceu nos animos dos voluntarios durante toda a revolução franceza. . 203
O *God save* e sua influencia durante a luta luso-anglicana que determinou a fugida de D. João VI para o Brasil 204
Madame Catalani e a execução do hymno inglez e do Rule-Britania no theatro Drune-Lane 205
O Hymno Nacional brasileiro e sua influencia magnetica 205
Ignez Sabino e seus escriptos sobre o Hymno Nacional e a Bandeira Nacional. . . . 206
Valor, dedicação e amor das mulheres gregas pela sua patria evocados por Ignez Sabino nas suas imagens heroicas e civicas sobre o Hymno Nacional 206
Valor e dedicação das mulberes brasileiras nos tempos coloniaes 207
Razões porque o Hymno Nacional é portador de maior somma de sentimentos civicos e patrioticos do que o Hymno da Republica. . 208
O marechal Deodoro da Fonseca e sua sentença

Pags.

patriotica na preferencia que dera ao Hymno Nacional 209
Razões de ser d'essa preferencia 209
O coronel Tiburcio Ferreira e sua victoria na batalha de Tuyu-Cué por effeito do Hymno Nacional 209
Historia do Hymno Nacional e contestação dos erros que correm sobre elle 210
Letra original do Hymno Nacional. . . . 211
Execução d'esse hymno no espectaculo de gala realisado a 7 de Abril de 1833. . . . 213
Francisco Manoel e o seu hymno composto sobre o balcão do armarinho de José Maria Teixeira. 214
Letra composta por occasião da coroação de D. Pedro II para ser entoada com o Hymno Nacional 214
Desapparecimento da Bibliotheca Nacional do documento n. 7 473, cujo titulo era: « Ao grande e heroico dia 7 de Abril de 1831 — Hymno offerecido aos brasileiros por um seu patricio nato. » 216
Hymno Dous de Julho e sua historia. . . 218
Hymno da primeira constituinte bahiana e sua historia 222
Hymno dos estudantes do Rio de Janeiro composto para celebrar a maioridade de Pedro II 224
Hymno da Republica e sua letra 225
Biographia de Francisco Manoel, autor do Hymno Nacional 227

Pags.

Manifesto, em tributo de homenagem a Pedro II elaborado por Francisco Manoel, por occasião da creação do Conservatorio de Musica no Rio de Janeiro 229
Historia das reformas porque passou o Conservatorio até o advento da Republica. . . 231
Hymno de Francisco Manoel composto para o baptisado do principe D. Affonso em 1845 231
Inauguração da estatua equestre de D. Pedro I e o grande *Té-Deum* executado ao ar livre, por 242 instrumentistas e 653 cantores, sob a regencia de Francisco Manoel 234
Ultima composição de Francisco Manoel . . . 234
Movimento das sciencias, letras e artes após o periodo da regencia 235
A modinha brasileira readquire os seus fóros de aristocracia e é de novo posta em execução pelos mais celebres estadistas, literatos e artistas da corte de Pedro II 235
Refutação sobre a theoria dos estylos em vista da qual se nega á modinha brasileira a sua phisionomia patria. 236
A modinha brasileira no acampamento da guerra do Paraguay 238
O repentista Laurindo Rebello e suas composições trobadorescas 239
Xisto Bahia e seu Quiz de balde 241
Comparação do Quiz de balde de Xisto Bahia com as composições «*Nel cor più non me sento*» de Pacsiello, com o Carnaval de

	Pags.
Veneza e o « *Ah! che la morte ognora* » do Trovador de Verdi.	242
Analyse psychica do Quiz de balde. . . .	243
Composições de Xisto Bahia	244
Trovadores celebres contemporaneos de Laurindo Rebello	245
A mocidade academica de S. Paulo e Pernambuco e seus trovadores mais notaveis. .	245
Culto da modinha na Bahia e seus trovadores	245
José de Souza Aragão e seus traços biographicos	245
Francisco Magalhães Cardoso e seus traços biographicos	246
José Bruno Correia e seus traços biographicos .	247
Padre Guilherme Pinto da Silveira Salles, pharmaceutico Possidonio e Olegario Salles e suas composições	248
D. Augusto Balthazar da Silveira e sua modinha Lamentos	250
Contemporaneos de Xisto Bahia e Aragão que concorreram para o desenvolvimento da modinha na Bahia	250
Traços biographicos dos compositores bahianos que mais se distinguiram nos generos: sacro, dramatico, symphonico e marcial . . .	251
Damião Barbosa.	252
André Diogo Vaz Muthum	254
José dos Santos Barretto	254
João Honorato Reges	254
Domingos da Rocha Mussurunga	255
Cornelio	257

	Pags.
Os cinco Rebouças.	258
Os Thomés	259
Limeira	260
Manoel Justo Ribeiro	261
Miguel Torres	262
Livino Faustino dos Santos	264
Elisiario de Andrade	267
Adelelmo do Nascimento	268
João Amado Coutinho Barata e suas discipulas	271

CAPITULO IV

Periodo de degradação

Invasão dos nossos theatros pelas companhias lyricas de infima classe	273
Influencia dos pseudo-maestros por ellas importados.	273
Banimento das modinhas de nossos salões . .	273
Exportação dos nossos compositores para Europa	274
Vicios e erros d'esta exportação.	274
Influencia prejudicial das artinhas	277
O theatro na Bahia antes da guerra do Paraguay	278
As festas de egreja na Bahia e sua decadencia na musica	279
O Conservatorio de Musica na Bahia e sua má orientação administractiva	280
Factos que se deram no Conservatorio de Musica da Bahia desde sua creação até o seu desapparecimento	280

Pags.

O maestro Barretto de Aviz e o Conservatorio — 287
Barretto de Aviz como compositor e o seu poema symphonico « Dous de Julho » . . . . — 288
Analyse descriptiva d'este poema . . . . — 288
Barreto de Aviz como critico e como pedagogo — 291
O orgão nas nossas egrejas e o barateamento de sua execução . . . . — 292
Analphabetismo e decadencia da composição musical na Bahia . . . . — 292
A musica instrumental na Bahia e seu progresso — 293
A Casa Pia e Collegio dos Orphãos de S. Joaquim e o extincto Arsenal de Guerra como escola musical . . . . — 293
Professores de musica da Bahia . . . . . — 294
A decadencia da musica no Rio e nos demais Estados por influencia da guerra do Paraguay . . . . — 295

CAPITULO V

Influencia republicana

A proclamação da Republica e o sentimento nativista. . . . . — 297
Reflexos do aristocratismo monarchico e do democratismo republicano . . . . — 297
Concertos e conferencias, no salão do Instituto de Musica do Rio de Janeiro, sobre assumptos da arte nacional . . . . — 298
Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Delgado

	Pags.
de Carvalho, Euclides da Fonseca, Francisco Braga e Assis Pacheco e suas composições nativistas: *Ave-libertas*, Moema, Leonora, Jacy, Jupyra, Marabá, *Pro-patria*, etc.	298
Vianna da Motta e seus escriptos sobre o alto desenvolvimento da musica no Rio de Janeiro e em S. Paulo.	298
Traços biographicos e referencias de Vianna da Motta sobre os artistas brasileiros . . .	299
Leopoldo Miguez e suas composições	300
Alfredo Bevilacqua e sua discipula Elvira Bello	300
Gilaud e seus discipulos: Camilla da Conceição e Carlos de Carvalho	301
Frederico do Nascimento e seu Melophonometro.	301
Alberto Nepomuceno e suas composições populares.	303
Duque Estrada Mayer, Lima Coutinho, R. Cortes, Arnaud, e Agostinho Gouveia, Henrique Braga, P. Chambelland, F. de Vasconcellos como professores do Instituto. . .	303
Arthur Napoleão como membro honorario do jury	304
O salão de concertos e a bibliotheca do Instituto	304
Arthur e Alfredo Napoleão	305
Delgado de Carvalho e a sua Moema . . .	305
Francisco Valle e seu poema symphonico . .	306
Manuel Faulhaber e suas composições para Piano	306
Os concertos do Club Beethoven sob a direcção de White	307

Pags.

Os concertos populares sob a direcção de Alberto Nepomuceno 307

O Club Symphonico e seus concertos . . . 308

A critica musical no Rio e seus representantes: Rodrigues Barbosa, Luiz de Castro, Oscar Guanabarino, João Chaves e Lobo Cordeiro. 309

Compositores e maestros paulistas: Luigi Chiaffarelli, Alice Serra, Antonieta Rudge, Felix de Otero, Ruegger, Florence, Henrique Oswaldo, Giraudon, Alexandre Levy, Antonio Carlos de Andrade, Thereze Stutzer 310

Ampliação dos traços biographicos de Miguez publicados pelo Amphion. 313

Pelo amor e Saldunes: causa que determinou a suppressão da Saldunes do programma do IV Centenario do Brasil. 316

Biographia de Alberto Nepomuceno 318

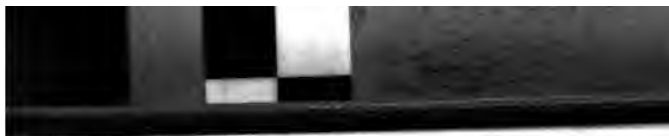
Francisco Braga e suas composições nativistas: Pro-patria, Hymno a Bandeira, Jupyra e Marabá 324

Elogios sobre os poemas symphonicos *Paisage* e *Couchemar* 326

Henrique Oswaldo e sua composição *Il neige*. . 327

Henrique Oswaldo como pianista e compositor. 328

Critica de Henri Ruegger sobre o quartetto op. 26 de Henrique Oswaldo. 329

Delgado de Carvalho e sua opera Moema . . 330

Pags.

A opereta no Rio de Janeiro e seus compositores. 332
Pianistas *virtuoses* e concertistas do Rio de Janeiro 332
Professores de orchestra do Rio de Janeiro . 332
Decreto que crea o Instituto Nacional de Musica no Rio de Janeiro 333
Factos historicos que determinaram o desenvolvimento do Instituto Nacional de Musica. 334
Corpo docente do Instituto Nacional de Musica no anno de 1900 339
A musica em Pernambuco e sua historia . . 340
Euclides Fonseca e sua opera Leonora . . . 341
A musica no Pará e seus artistas 344
Carlos Gomes no Pará e sua influencia no Conservatorio 343
O maestro Henrique Eulalio de Gusmão, sua viagem a Europa, suas composições e sua opera Idalia 346
Corbiniano Villaça e sua carreira theatral. . 349
Meneleu Campos e os episodios de seu exame final no Conservatorio de Milão 351
Carlos Gomes e sua biographia 354
Carta a seu pae pedindo perdão de sua fugida para o Rio de Janeiro 355
Sua matricula no Conservatorio do Rio . . 356
Composição de sua primeira opera A Noite no Castello 356
Sua condecoração pelo Imperador com a Venera da Ordem da Rosa 356

Pags.

Manifestação dos seus conterraneos de Campinas 356

Sua nomeação para a cadeira de Regente da orchestra e Ensaiador do antigo Theatro Lyrico Nacional 356

Sua segunda opera Joanna de Flandres . . 357

Premio de viagem a Europa. 357

Suas primeiras composições na Italia para a revista humoristica de Antonio Scalvini . 357

O Guarany e sua acceitação no theatro Scala. . 357

Factos historicos que se passaram entre Carlos Gomes e os brasileiros que assistiram a primeira representação do Guarany 357

Carta congratulatoria de Lauro Rossi a Carlos Gomes 361

Elogios da imprensa, a princeza Mathildes e o Ministro da Instrucção Publica da Italia. . 361

Palavras enthusiasticas de Verdi por occasião de assistir no 3.º acto o magestoso côro dos Aymorés. 362

As duas symphonias do Guarany 362

Replica de Carlos Gomes sobre a critica da Canção dos aventureiros 362

Influencia da symphonia do Guarany no animo dos brasileiros 363

A Fosca e sua idealisação. 363

Gounod e seus elogios a Fosca 364

Razões porque a Fosca não foi bem acceita pelos italianos. 364

Salvator Rosa e sua grande acceitação na Italia. 364

Pags.

Maria Tudor o Schiavo e o Condor 364
Execução do Schiavo no Rio de Janeiro. . . 364
O Condor e sua estreia no theatro de Milão . . 365
Hymno composto por Carlos Gomes. . . . 365
Operas incompletas de Carlos Gomes 365
O poema symphonico Colombo 365
Carlos Gomes como compositor de modinhas nacionaes 366

FIM